

IGOR MENDES KRÜGER

MEMORIAL DESCRITIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA O DISCO
CONCEITUAL *OLHAR*

CURITIBA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MEMORIAL DESCRITIVO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA O DISCO
CONCEITUAL *OLHAR*

IGOR MENDES KRÜGER

Trabalho apresentado ao Departamento de
Pós-Graduação em Música da Universidade
Federal do Paraná como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

CURITIBA, FEVEREIRO DE 2014

Catálogo na publicação
Fernanda Emmanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

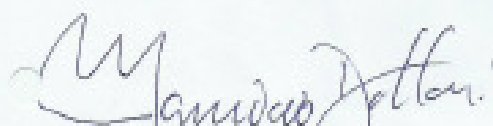


Krüger, Igor Mendes
Memorial descritivo de composição musical para o disco conceitual
Olhar / Igor Mendes Krüger – Curitiba, 2014.
104 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música (Composição) - Descrição. 2. Rock progressivo. 3. Discos
(Música). I.Título.

CDD 781.3

Ata centésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Igor Mendes Krüger. No vigésimo oitavo dia de fevereiro de dois mil e quatorze, às dez horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Maurício Dottori (UFPR)**, orientador, **Roberto Victório (UFMT)**, por Skype, e **José Estevam Gava (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: "**Memorial Descritivo de Composição Musical para o Disco Conceitual Olhar**", apresentada por Igor Mendes Krüger. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador, por Skype, e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Maurício Dottori** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que obteve o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo oitavo dia de fevereiro de dois mil e quatorze. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

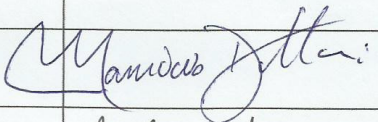
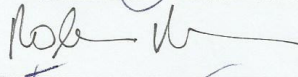
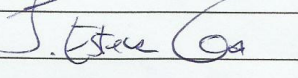

Dr. Mauricio Dottori
(UFPR)
Dr. Roberto Victório
(UFMT)
Dr. José Estevam Gava
(UFPR)
Igor Mendes Krüger

PARECER

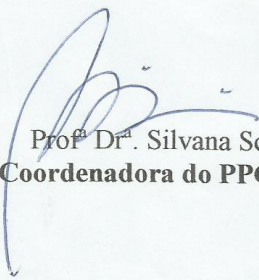
Defesa de dissertação de mestrado de **Igor Mendes Krüger** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Maurício Dottori**, **Roberto Victorio** e **José Estevam Gava**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **Memorial Descritivo de Composição Musical para o Disco Conceitual Olhar**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Maurício Dottori (UFPR)		Aprovado
Roberto Victorio (UFMT)		Aprovado
José Estevam Gava (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 28 de fevereiro de 2014.



Prof.^a Dr.^a Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
SIAPE 1667827

Agradecimentos

A Deus por tudo.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a concretização deste trabalho.

À minha esposa Veridiana de Lima Gomes Krüger por ser minha companheira incondicional em todas as caminhadas. Pelo amor, carinho, atenção, companheirismo e altruísmo dedicados a mim.

Aos meus pais Idamar Boeira Krüger e Ilda Ines Mendes Krüger por todo o amor, confiança, investimento, preocupação e esperanças que dedicam a mim.

À minha avó Serlei Boeira Mendes e à meu tio Bernardino Boeira Mendes pelo amor, amizade, apoio e incentivo; por estarem sempre dispostos a ajudar quando necessário.

Sem as pessoas que citei até aqui, nada que fiz ou que venha a fazer em minha vida seria possível.

Ao meu orientador Maurício Dottori, por todo o conhecimento que compartilhou comigo, pela amizade, incentivo, generosidade, confiança, dedicação e paciência.

Aos meus colegas do curso de mestrado, por todos os conhecimentos compartilhados, todas as conversas amigas e por todos os bons momentos que me proporcionaram em nossa convivência.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, em especial à professora Dra. Rosane Cardoso de Araújo e ao professor Dr. Guilherme Romanelli por suas atenciosas explicações, pela dedicação e comprometimento com o aprendizado de nós mestrandos e por estarem sempre prontos para ajudar quando necessário.

Agradeço aos membros da banca os professores Dr. Roberto Victorio (UFMT) e Dr. José Estevam Gava (UFPR), pelas correções atentas e importantes sugestões para a realização do trabalho.

[...] En su dimensión objetiva, la noción de
belleza se aplica a determinadas
características, calidades y valores de lo
artístico. No obstante, la vivencia de lo bello,
en la intimidad de la psiquis, implica así
mismo el despertar de un sentimiento inefable,
que es presentimiento de plenitud y eclosión
de amor en el acto de contemplación. Al
contemplar tal belleza como intuición e éxtasis
de amor inefable, el espíritu se lanza
irrefrenablemente en pos de la obra, y la
transfigura sin cesar, desde las profundidades
del inconsciente y hasta las fronteras de la
razón, sin otra limitación que la impone la
superior cualidad del gusto estético,
específicamente humana, patrimonio y tesoro
de la persona. [...]

José Antonio Abreu (1939 -)

Resumo

Esta dissertação apresenta o memorial descritivo de composição musical para o disco conceitual *Olhar*. A realização desta composição foi fortemente influenciada pelos discos conceituais compostos nas décadas de sessenta e setenta do século XX, por bandas do chamado “rock progressivo”. Embora inspirada por discos de rock progressivo, as composições apresentadas neste trabalho estão inseridas no contexto estético da música contemporânea de concerto, aproveitando somente algumas características estilísticas do rock progressivo. Além disso, as composições aqui apresentadas foram realizadas com a utilização de suportes tecnológicos, resultando em uma produção de música gravada, que não tem o intuito de ser executada ao vivo, proporcionando assim que todas as fases de produção do disco (composição, gravação, edição, mixagem e masterização) ficassem sob a responsabilidade do compositor. A narrativa extra-musical escolhida para a realização do conceito do disco foi o conto *Olhar* de Rubem Fonseca. A construção conceitual deu-se sem a utilização da linguagem, pois todas as composições apresentadas no disco são exclusivamente instrumentais ou eletroacústicas. Foram compostas peças musicais que tivessem um caráter expressivo relacionado a cada uma das passagens do conto escolhidas para a composição. Assim, o objetivo principal deste trabalho composicional foi o de criar caracteres musicais relacionados com carga emocional contida no conto pela consecução de objetivos estéticos que remetessem a tais emoções.

Palavras-chave: rock progressivo; conceito; álbum, música e tecnologia

Abstract

This dissertation presents the descriptive memorial of a musical composition from the concept album *Olhar*. The composition process was strongly influenced by the concept albums of the “progressive rock” bands from the sixties and seventies. Although inspired by progressive rock albums, the compositions presented in this work are included in the contemporary concert music aesthetic context, with only some characteristics of progressive rock. In addition, the compositions presented here were made using technology support, resulting in a recorded music production that doesn't have the purpose to be played live, providing the composer the possibility of all stages of the album production (composing, recording, editing, mixing and mastering). The tale *Olhar*, by Rubem Fonseca, was the extra musical narrative chosen for the realization of the album's concept. The concept was built without the use of language because all the album's compositions are exclusively instrumental or electroacoustic. The musical pieces have an expressive character related to each of the tale's passages chosen for the composition. Thus, the main goal of this compositional work was to achieve the aesthetic objective relating the musical character with the tale's emotional character.

Key words: progressive rock; concept album; music and technology

Lista de Figuras

Figura 1: preset Psychekiller do Guitar Rig 4	50
Figura 2: Janela do Guitar Rig4 preset in the Streets	55
Figura 3: Patch criado no MAX/MSP denominado Quatro Delays	56
Figura 4: Plugin Speed Change do software Free Audio Editor	57
Figura 5: Patch Pitch Looper do MAX/MSP	58
Figura 6: Mixagem da Seção A de Olhar apresentada na janela do Cubase	61
Figura 7: Janela do Guitar Rig4 setup 153 Dubstar	62
Figura 8: Plugin Speed Change do software Free Audio Editor	63
Figura 9: Instrumento virtual CS80V - preset C.Laurence - Horns - CL_MeekTrumpets	63
Figura 10: Patch Granularized do MAX/MSP	64
Figura 11: Mixagem da Seção B de “Olhar” apresentada na janela do Cubase.....	65
Figura 12: Sintetizador B4II - preset 54:dhoop-sticks	66
Figura 13: Oktaver.....	67
Figura 14: Mixagem da Seção C de “Olhar” apresentada na janela do Cubase.....	68
Figura 15: Arquivo MIDI-CODA apresentado na janela do Cubase	69
Figura 16: Janela do Guitar Rig4 setup 002 4th Chill	72
Figura 17: Patch Pitch Looper do MAX/MSP	73
Figura 18: Mixagem da Seção B de “Olhar” apresentada na janela do Cubase.....	74
Figura 19: Curvas de manipulação no Pitch Looper	78
Figura 20: Mixagem completa da faixa cinco apresentada na janela do Cubase	80

Lista de Exemplos

Exemplo 1: Acordes com predomínio das classes de intervalos 3 e 4	30
Exemplo 2: Todas as transposições dos acordes que possuam a nota dó.....	30
Exemplo 3: Região harmônica menos tensa.....	31
Exemplo 4: Região harmônica tensa	31
Exemplo 5: compassos 1 e 2 da música <i>Changes</i> de Elliot Carter.....	35
Exemplo 6: compassos 108 ao 111 de <i>Changes</i> - Modulação de andamento	37
Exemplo 7: Fórmula para descobrir o andamento das durações	37
Exemplo 8: Realização do cálculo para encontrar o andamento da semicolcheia quiáltera de 5	38
Exemplo 9: Indicação de modulação de andamento no compasso 110.....	38
Exemplo 10: Realização do cálculo para encontrar o andamento da fusa.....	38
Exemplo 11: <i>Changes</i> , compassos 21 e 22 - Ocorrência de pulso metronômico.....	39
Exemplo 12: <i>Changes</i> , compassos 124 e 125 - Ocorrência de rubato	40
Exemplo 13: <i>Changes</i> , compassos 51 e 52 - Ocorrência de acelerando rítmico.....	41
Exemplo 14: <i>Changes</i> , compassos 25 e 26 - Ocorrência de <i>ritardando</i> rítmico.....	41
Exemplo 15: Compasso 5 de "Misanthropia" - Sobreposição de fluxos temporais	49
Exemplo 16: "Misanthropia" compasso 12 - Acelerando rítmico para o clímax da seção A	49
Exemplo 17: Acordes utilizados na seção B e seus vetores intervalares.....	51
Exemplo 18: "Misanthropia" compassos 21 e 23 - Contraponto de caracteres rítmicos..	52
Exemplo 19: "Misanthropia", compassos 24 ao 31 - Ponto culminante da Seção B	52
Exemplo 20: Guitarras 1 e 2 utilizadas na composição da Seção A de “Visão Poética Delirante de um Jejuador”	55
Exemplo 21: Harmonia da Seção A de “Olhar”	60
Exemplo 22: Harmonia utilizada na música “Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos”	71

Lista de Gráficos

Gráfico 1: Changes, compassos 1 e 2 - Articulações métricas internas dos fluxos temporais inferior e superior.....	36
Gráfico 2: Forma da música “Olhar”	60

Sumário

Introdução	15
1 Bases Estéticas e Técnico-Composicionais	19
1.1 Rock Progressivo	19
1.1.1 Álbuns Conceituais	23
1.1.2 Características Musicais do Rock Progressivo.....	25
1.2 Narrativa Extramusical	26
1.2.1 Realização do Conceito	27
1.3 Organização das Alturas	29
1.4 Estruturação Temporal.....	34
1.4.1 Fluxos Temporais Sobrepostos	34
1.4.2 Modulação de Andamento	36
1.4.3. Caracteres Rítmicos.....	39
1.4.4. Considerações finais sobre a organização temporal.....	42
1.5. Estúdio	42
2. Memorial Descritivo da Composição	44
2.1 Misanthropia	47
2.2 Visão Poética Delirante de um Jejuador	53
2.2.1 Seção A	54
2.2.3 Seção C.....	57
2.3 Olhar	58
2.3.1 Seção A	60
2.3.2 Seção B.....	64
2.3.3 Seção C.....	68
2.3.4 CODA.....	69

2.4 Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos.....	70
2.4.1 Bloco 1	71
2.4.2 Bloco 2	72
2.4.3 Bloco 3	73
2.4.4 Colagem dos Blocos.....	74
2.5 Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora.....	75
2.5.1 Bloco 1	76
2.5.2 Bloco 2	78
2.5.3 Bloco 3	79
2.5.4 Mixagem dos Blocos.....	79
Considerações Finais	81
Referências	84
APÊNDICE A Partitura de “Misantropia.....	87
Anexo 1 <u>C</u> onto <i>Olhar</i> de Ruben Fonseca.....	95

Introdução

Nesta dissertação apresento o memorial da composição musical de um disco conceitual¹ no qual são justapostas características estilísticas de bandas de rock progressivo com a utilização de técnicas composicionais pertencentes à música contemporânea de concerto, formando assim um hibridismo composicional.

Esta composição apresenta algumas especificidades, pois trata-se de composição de música gravada, ou seja, música composta e executada em estúdio, cujo resultado final foi gravado em disco² e não tem o intuito de ser executado ao vivo. Portanto, eliminaram-se algumas limitações do ponto de vista técnico de execução, o que possibilitou uma série de edições e correções no estúdio que não seriam possíveis ao vivo. Outra especificidade desta composição é a de que todas as etapas da produção do disco ficaram sob a responsabilidade do compositor, ou seja, composição, gravação dos instrumentos, edição de áudio, manipulações eletroacústicas, mixagem e masterização foram tratadas como etapas do processo composicional, possibilitando assim que o resultado composicional final não tivesse nenhuma interferência humana que não fosse a do próprio compositor e que as idéias composicionais propostas por mim cheguem inalteradas ao ouvinte.

Quanto ao desenvolvimento da composição, este trabalho apresenta uma mudança em minha forma de ver a composição e conseqüentemente de realizar as composições. Durante o desenvolvimento da composição deixei de ser um compositor preso a uma série de diretrizes estruturais elaboradas na fase de pré-composição,

¹ Trata-se de uma forma de composição que foi muito difundida nos anos 60 e 70 do século XX por bandas do chamado rock progressivo, em que uma temática extra-musical é utilizada para unificar todas as faixas de um disco.

² O termo disco tem, neste caso, o sentido de agrupamento de composições gravadas, que podem ou não estar contidas em um objeto físico como, por exemplo, o CD.

tornando-me um compositor que abre mão da rigidez formal em prol da obtenção de um determinado caráter musical que contribua para a obtenção dos resultados estéticos desejados para cada obra. Ou seja, deixando de satisfazer uma série de diretrizes arquitetônicas para música, que seriam facilmente justificadas pela análise musical, para satisfazer a sensibilidade composicional, guiada pela percepção.

Quanto ao contexto estético, este trabalho foi fortemente influenciado pelos discos conceituais de rock progressivo das décadas de 60 e 70 do século XX, dos quais extrai algumas características: sua instrumentação básica, que conta com guitarra elétrica, baixo elétrico, sintetizador e bateria; a forma do disco conceitual baseado em narrativas extramusicais; e o fato de alguns dos discos das bandas de rock progressivo terem sido compostos exclusivamente para a gravação. Um dos grandes responsáveis pela divulgação destes discos foi o grupo britânico The Beatles, na fase quando decidiram abandonar as turnês e se dedicar exclusivamente aos trabalhos de estúdio:

A década de 60 realçou ainda mais o entrelaçamento entre os aspectos musicais, sociais e tecnológicos que fazem parte do universo do *Rock*. Em 1967, quando já haviam abandonado as apresentações ao vivo, os *Beatles* lançaram o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, disco que é considerado por muitos críticos como o primeiro álbum conceitual da história do Rock. Explorando as possibilidades tecnológicas do LP, os Beatles criaram um álbum, cujas faixas possuíam ligações temático-narrativas entre si, abrindo assim, a possibilidade de se contar uma história através da interligação das músicas, tal como em uma ópera. Para realizar o álbum, eles utilizaram o recurso de gravação que viria a ser denominado *multitrack*, ou seja, a sobreposição em uma mesma faixa de gravações realizadas em períodos diferentes. Até então, as gravações eram realizadas com todos os músicos tocando juntos em um mesmo lugar; logo, essa técnica aumentou enormemente as possibilidades de inserções de outros instrumentos e vocais. O resultado foi uma série de instrumentos interagindo com gravações de vocais e instrumentos orquestrais sobrepostos. (Jannotti Jr 2003, 39).

O disco *Sgt. Pepper's* também é apontado por alguns autores (Moore 1997; Jullien 2008; Gatto 2011) como o primeiro disco de rock progressivo, pois apresenta uma fusão entre as características do *rock and roll* clássico com elementos da música de concerto (instrumentos de orquestra e manipulações eletroacústicas), jazz, folk e elementos de música indiana.

As composições aqui apresentadas, também foram fortemente influenciadas pela linguagem composicional desenvolvida pelo compositor norte-americano Elliott Carter, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento temporal. Segundo Schiff:

[...] Carter tem desenvolvido um novo tipo de desenho rítmico. Os elementos básicos estruturais de seu ritmo são os fluxos temporais sobrepostos³. Em qualquer ponto, pelo menos dois destes fluxos são articulados. As proporções das velocidades entre os fluxos são escolhidas de forma que os pulsos [internos] raramente coincidam. Porque a coincidência entre dois pulsos poderia criar uma métrica regular, a música de Carter articula proporções de 15:8 ou 20:21 em vez das simples proporções de 2:1 e 3:1 encontradas na música tonal. Ele ainda suprime a aparência de metro através da acentuação irregular de cada fluxo temporal. Assim ele substitui a grade rígida de metro com uma interferência complexa, mas ordenada. (Schiff 1983, 26).

As técnicas de estruturação temporal desenvolvidas por Elliott Carter foram uma importante ferramenta composicional para o trabalho aqui apresentado, pois possibilitam a criação de atmosferas variadas, quando necessito de contraste entre as seções, sem a necessidade de rupturas entre as diferentes partes das obras, colaborando assim com um sentido de continuidade nas composições. Estas técnicas contribuem também, de forma significativa, com a direcionalidade dramática das obras, para a criação de momentos de repouso ou de tensão dependendo da busca expressiva de cada passagem.

Para a organização das alturas escolhi utilizar as idéias propostas por Paul Hindemith, em seu livro *The Craft of Musical Composition*, escolhendo acordes mais ou menos tensos de acordo com a busca expressiva de cada seção. Hindemith organiza os acordes em dois grupos, o grupo A apresenta acordes que não possuem trítono e o grupo B apresenta acordes que contêm o trítono. Combinei a utilização dos acordes proposta por Hindemith com a teoria dos conjuntos de Allen Forte, visto que com esta teoria posso escolher os conjuntos para que ocorra a predominância de determinadas classes de intervalos em uma determinada seção ou obra.

Esta dissertação está dividida em dois capítulos principais. No Capítulo 1, Bases Estéticas e Técnico-Composicionais, apresento cinco seções: a primeira contém um histórico sobre o rock, rock progressivo e os discos conceituais. Na segunda apresento a narrativa extramusical escolhida, o conto de Rubem Fonseca intitulado “Olhar”, publicado no livro *Romance Negro e Outras Histórias*, bem como, as razões que me levaram a escolhê-lo. A terceira seção trata da organização das alturas da composição. A quarta seção descreve a utilização da organização temporal, bem como a forma com que esta organização contribui para a caracterização do conceito do disco e para seu

³ Uma tradução literal para o termo cross-pulse seria pulso cruzado, porém, escolhi o termo fluxos temporais sobrepostos, pois, acredito que desta forma fique mais claro o que realmente ocorre na música de Elliott Carter, que é a sobreposição de um conjunto de elementos rítmico/temporais que inclui pulso, ritmo e métrica.

desenvolvimento dramático⁴. A quinta seção apresenta o estúdio utilizado para a composição geral da obra.

O Capítulo 2 é o memorial da composição, com a descrição das principais decisões tomadas durante a composição das faixas que fazem parte do disco, a relação de cada uma delas com a narrativa extramusical, como as técnicas composicionais foram utilizadas e a forma com que foram resolvidos os principais problemas composicionais.

Em anexo apresento a partitura da primeira faixa do disco “Misantropia”, que é a única composta inteiramente para instrumentos musicais (duas guitarras e sintetizador), sem a adição de nenhuma manipulação eletroacústica, e o CD com as gravações das cinco faixas que constituem o disco conceitual *Olhar*.

⁴ Cabe ressaltar aqui que as seções três e quatro, dizem respeito à estruturação elaborada na fase de pré-composição e, sua utilização prática no desenvolvimento composicional foi modificada sempre quando precisei alcançar objetivos estéticos que não seriam possíveis se a rigidez estrutural fosse mantida. No entanto, mesmo que eu não tenha seguido fielmente os procedimentos arquitetados na fase de pré-composição, considero este planejamento como crucial para a elaboração da composição, pois ele serve como um guia ou uma trajetória à ser desenvolvida durante o processo composicional, auxiliando assim, para que os objetivos composicionais fossem alcançados.

1 Bases Estéticas e Técnico-Composicionais

Neste capítulo, apresento as bases estéticas e técnico-composicionais do disco conceitual *Olhar*. Meu objetivo é apresentar quais bases estéticas nortearam as decisões composicionais presentes na obra. Estas decisões dizem respeito, principalmente, à escolha da forma musical, técnicas composicionais a serem utilizadas, instrumentação, escolha da narrativa extramusical e a forma de realização musical desta narrativa.

1.1 Rock Progressivo

O rock surgiu nos Estados Unidos, durante os anos 50 do século XX com a fusão de três estilos musicais: a *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music* (Belz *apud* Chacon 1982, p. 9). Nos anos 50 o rock consagrou diversos artistas que se transformaram em ídolos da juventude de seu tempo, como Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley, Little Richard, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, entre outros.

No final dos anos 50 artistas de rock como Elvis Presley, Bill Haley e Jerry Lee Lewis já estavam famosos ao redor do mundo, fazendo surgir novos grupos musicais em diversos países, dentre os quais destacamos a Inglaterra.

Nos anos 50 também se desenvolveu em muito a tecnologia musical, com a invenção do LP (disco de 33 RPM), formato que permitiu a gravação de álbuns completos em um mesmo suporte e a eletrificação dos instrumentos como a guitarra elétrica e a evolução dos amplificadores.

Na década seguinte, houve três grandes movimentos musicais, a *British invasion*, o folk rock e o rock psicodélico (Gatto 2011). Estes movimentos mudaram profundamente o posicionamento dos artistas quanto ao entendimento de rock como arte:

Os três grandes movimentos dos anos 60, a *british invasion*, o folk rock e o rock psicodélico, são movimentos completamente diferentes do Rock dos anos 50. O que estes três movimentos trazem é uma valorização do Rock enquanto arte, enquanto comportamento cultural que tem algo a dizer. Observa-se aqui uma clara reação à música como produto comercial. O movimento *hippie* é o ápice de um movimento jovem que buscou não apenas considerar o Rock and Roll como lazer e consumo, mas como um movimento parte da contracultura... (Gatto 2011, 65-66).

A música psicodélica surgiu em meio ao movimento *hippie*, suas canções tinham como temas centrais a subjetividade, loucura, obsessão, imagens e alucinações geralmente ocasionadas pelo uso de drogas alucinógenas como o LSD. Dentre as bandas do rock psicodélico podemos destacar as seguintes: o Pink Floyd (em sua fase inicial, quando ainda era liderado por Syd Barrett), The 13th Floor Elevators, Velvet Underground, The Byrds, The Beatles, The Beach Boys, The Animals, The Who, Cream, Status Quo, Hawkwind e o Gong. O rock psicodélico teve seu auge no Festival de Woodstock realizado na cidade de Bethel, no estado de Nova York, Estados Unidos em 1969.

O estilo psicodélico serviu de embrião para o rock progressivo, pois já apresentava muitas das características musicais que foram incorporadas por este. Dentre tais características destaco uma série de efeitos de estúdio, harmonias experimentais e letras de música contendo temáticas ligadas a contos de fadas, astronomia, fantasia, extravagância, excentricidade e loucura.

Dentro de um emaranhado de bandas de rock psicodélico e seus discos, surgiu o álbum que é apontado por alguns autores (Moorre 1997; Jullien 2008; Gatto 2011) como o primeiro álbum de rock progressivo, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967 dos Beatles. Este álbum dos Beatles pode ser considerado como um divisor de águas na história do rock, pois funde em uma mesma obra de arte uma série de elementos que faziam parte da cultura de seu tempo, como os elementos advindos da contracultura (principalmente do movimento *hippie*), instrumentos de orquestra, instrumentos da música indiana, técnicas composicionais advindas da música de vanguarda e utilização das novas possibilidades tecnológicas disponíveis para a produção do disco. Fenerick e Marquioni dizem que

Décadas após o lançamento do álbum, George Martin diria que *Sgt. Pepper* foi “a sinfonia *hippie* definitiva”. Curiosamente, conforme lembrou o historiador Paul Friedlander, essa “sinfonia *hippie*” não foi produzida por nenhuma comunidade de Haight-Ashbury, em San Francisco (centro da cultura e da música *hippie*), mas nos estúdios da EMI na Rua Abbey Road, em Londres, com o próprio George Martin segurando a batuta da orquestra (Fenerick e Marquioni 2008, 2-3).

O *Sgt. Pepper* surgiu em um momento cultural quando o movimento *hippie* ganhava destaque através dos meios de comunicação em massa (principalmente a TV), com seus ideais pacifistas (inspirados principalmente por Mahatma Gandhi) e slogans como “paz e amor” e “faça amor não faça guerra”, que eram utilizados em oposição a todas as guerras e em especial à Guerra do Vietnã. Além disso, propunha-se um modo de vida comunitário e em comunhão com a natureza, negava-se o nacionalismo, interessava-se por religiões orientais como o budismo e hinduísmo, além das religiões das culturas nativas norte-americanas (Marques, Berutti e Faria 2003, 69). Nas comunidades *hippies* a prática de nudismo e emancipação sexual, além do uso das mais variadas drogas alucinógenas era comum.

Desse modo, partimos do pressuposto de que esse álbum dos Beatles é uma síntese de determinados ícones e procedimentos estéticos e culturais que estiveram presentes em uma época – no caso, a segunda metade da década de 1960. Por meio de colagens diversas, os Beatles criaram um álbum em que se esfumaram os limites entre a chamada cultura erudita e a cultura de massa, entre o Oriente e o Ocidente, entre a música popular e a música de vanguarda, criando assim um tipo de *arte pop* – onde esse “pop” não deve ser entendido como oposto ao culto e sinônimo de massificação, mas sim como um mosaico, “de recíproca infiltração de estilos antes distintos, de dialética entre opostos”. Além disso, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* é uma síntese das possibilidades criativas da relação entre tecnologia e arte. E é a partir desse último aspecto que devemos começar a pensar esse álbum, pois sem as condições tecnológicas para a gravação de um *álbum*, nada em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* se viabilizaria (Fernerick e Marquioni 2008, 3).

Com o desenvolvimento tecnológico da época, notadamente o LP e o sistema de gravação multicanal, os Beatles conseguiram reunir em um mesmo álbum todo o conteúdo cultural e artístico/expressivo ao qual se dispuseram. “A idéia de um “álbum”, no universo musical, só passou a ser possível com a chegada definitiva de um novo suporte de comercialização da música, no caso, o LP de 33 e 1/3 RPM” (Fernerick e Marquioni 2008, 3).

Com o álbum *Sgt. Pepper*, “pela primeira vez uma banda rompe com o formato do *single*, cada música é parte do todo” (Gatto 2011, 63). “Com o LP, o trabalho de *autor* passa a se relacionar com o de *obra* de uma maneira diferente. Não são mais

singles, ou uma coleção deles, que são lançados no mercado, mas sim, um *álbum*, uma *obra* completa em cada disco” (Fenerick e Marquioni 2008, 4). Com o LP os compositores começaram a cada vez mais serem os próprios intérpretes de suas obras, sem precisar mais da figura de um intérprete de prestígio para lançar as suas músicas no mercado (Fenerick e Marquioni 2008, 4-5).

Assim como o LP, o sistema de gravação multicanal também influenciou significativamente a forma de compor dos Beatles e do rock progressivo em geral.

No início dos anos 60, distinções começaram a ser feitas entre música feita em estúdio e música ao vivo, embora isso geralmente fosse visto em termos de o estúdio melhorar a performance compensando-a pela falta de atmosfera ao vivo. O próximo desenvolvimento, em meados dos anos 60, foi o de um sistema de gravação multicanal que permitisse que os sons fossem captados individualmente na mesma fita e alterados com relação aos outros na fase de mixagem, em vez de simples adição sonora. Este tipo de multicanal deu aos produtores uma liberdade completa para trabalhar na fita, produzindo uma performance gravada, mas que na verdade podia ter sido em várias ocasiões diferentes e bem distintas (Santini 2005, 34).

No caso do álbum *Sgt. Pepper*, a gravação multicanal proporcionou a adição e sobreposição de uma série de sonoridades de instrumentos como piano de cauda, cravo, harmônio, órgão Hammond, piano elétrico, glockenspiel, instrumentos orquestrais de corda, sopro e percussão, instrumentos de origem oriental como o sitar, tambura, tabla, dilruba, swarmandel, efeitos como o *wah-wah* e da fuzzbox, além de variadas sonoridades como risos, sons de animais, da platéia enquanto instrumentos são afinados, aplausos, sonoridade de vaudeville, cacarejos de galinhas, sons de relógio despertador e latido de cachorro. Todas estas sonoridades puderam ser combinadas com a sonoridade característica de uma banda de rock, contendo vocais, guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria.

Outra influência sofrida pelos Beatles presente em *Sgt. Pepper* é a da música de vanguarda. Segundo Fenerick e Marquioni,

Tudo se juntou em *Sgt. Pepper*. Esse álbum dos Beatles alargava praticamente ao infinito o campo da canção pop, propondo uma estética altamente inclusiva. Todo som (musical, ruidoso ou até mesmo o próprio silêncio) passaria a ser utilizável em uma canção popular após *Sgt. Pepper*. (Fenerick e Marquioni 2008, 11).

Os autores ainda acrescentam:

Uma colagem de sons que inseria na canção popular técnicas de composição vanguardistas que faziam do intérprete uma espécie de co-autor da obra, uma vez que (nos 24

compassos)⁵ esse podia escolher as notas a serem tocadas, dentro de um plano geral determinado pelo arranjador; e ao mesmo tempo incorporava o acaso como possibilidade criativa. Assim, como no exemplo de *A day in the life* comentado, o campo da música popular era ampliado com a inclusão de técnicas provenientes das vanguardas musicais dos anos 50 e 60 (especialmente a partir das pesquisas de John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e Pierre Boulez); mas essa canção, apesar de tudo, não deixava de ser *música popular*, e enquanto tal, com limites para as experimentações (Fenerick e Marquioni 2008, 15).

Assim, *Sgt. Peppers* é considerado por muitos críticos o primeiro álbum conceitual da história (Jannotti Jr 2003, 39).

1.1.1 Álbuns Conceituais

Sgt. Pepper apresentou uma série de inovações composicionais no campo da música popular. Estas inovações influenciaram significativamente e causaram uma série de modificações na forma de composição de inúmeros discos de rock que o sucederam. Segundo Hoffmann e Bailey (1990), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* mudou profundamente as características do rock e tornou-se um padrão no qual todas as gravações futuras seriam mensuradas. Sendo que, suas influências se expandiram para muitas outras áreas:

1. Álbuns conceituais construídos em torno de um tema literário específico e /ou sociológico se tornaram uma moda.
2. Os efeitos psicodélicos de estúdio contidos dentro de suas faixas foram espelhados nas gravações de virtualmente todos os artistas populares desse período.
3. Os artistas ganham um maior interesse na obra de arte adornando capas de seus álbuns. Muitos procuraram alcançar uma correlação direta entre ilustrações de capa e da natureza de sua música.
4. Como os Beatles, outros artistas começaram a passar uma quantidade maior de tempo no estúdio, a fim de maximizar a qualidade estética das obras.
5. "A arte pela arte" tornou-se o mote prevalecente dentro da subcultura do rock.
6. A contracultura em si, se consolidou através do estabelecimento da música (Hoffmann e Bailey 1990, 281).

Após o lançamento do álbum *Sgt. Pepper*, as inovações apresentadas por este foram seguidas por muitos grupos. Segundo Mancan (1997, 11) o rock progressivo só se tornou um estilo “maduro” a partir da realização do disco *In the court of the Crinson King* da banda britânica King Crinson em outubro de 1969, mas sua ascensão artística e comercial se deu entre 1970 e 1975 com a música de bandas como Jethro Tull, Yes,

⁵ Os 24 compassos referidos, dizem respeito a uma seção da música *A day in the life*, onde ocorre um crescendo aleatório de uma orquestra sinfônica. “O crescendo da orquestra, durante os 24 compassos, deveria ser feito utilizando-se de notas escolhidas ao acaso pelo intérprete, entretanto, de forma controlada” (Fenerick e Marquioni 2008, 14).

Genesis, Emerson Lake and Palmer, Gentle Giant, Van der Graaf Generator e Curved Air.

Sgt. Pepper's é, pois, um divisor de águas na história do Rock, e suas influências sobre a mudança nas características deste estilo podem ser percebidas em várias outras bandas que o sucederam. Após *Sgt. Pepper's* muitos discos conceituais foram compostos, dentre eles destacamos os dos seguintes grupos: The Who (*Tommy*, de 1969 e *Quadrophenia*, 1973), Jethro Tull (*Aqualung*, de 1971 e *Thick as a Brick*, 1972), Yes (*Tales from Topographic Oceans*, 1973), King Crinson⁶ (*In the court of The Crinson King*, 1969, *In the wake of Poseidon*, 1970, *Lizard*, 1970, *Islands*, 1971), Pink Floyd (*Dark Side of the Moon*, 1973, *Wish You Were Here*, 1975, *Animals*, 1977, *The Wall*, 1979 e *The Final Cut*, 1983) e Genesis (*The Lamb Lies Down on Broadway*, de 1974).

Estes discos apresentam em suas temáticas extramusicais personagens principais (normalmente denominados como anti-heróis) que simbolizam, em suas experiências, alguma forma de contestação ou de proposição de mudanças nos valores e normas comportamentais vigentes. Estes valores comportamentais eram baseados em regimes tecnocrático-puritanos e totalitários, aos quais a sociedade daquela época estava submetida por conta da Guerra Fria. Neste período, “o mundo era dividido pela disputa entre os defensores do capitalismo dos Estados Unidos da América e os do pseudo-socialismo dos regimes totalitários do Leste Europeu, de linhagem stalinista, da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas” (Boscato 2006, 5).

Como se disse, os discos conceituais apresentavam temáticas extramusicais que estavam geralmente relacionadas com algum tipo de contestação social, contendo anti-heróis com problemas psíquicos ocasionados por traumas de infância e uso de drogas alucinógenas (*Tommy*, 1969); personagens com múltiplas personalidades (*Quadrophenia*, 1973); um garoto precoce que fala sobre os desafios de envelhecer (*Thick as a Brick*, 1972); debate sobre a distinção entre religião e Deus (*Aqualung*, 1971), cobiça, doença mental e envelhecimento (*Dark Side of the Moon*, 1973); ausência, indústria musical e a deterioração mental (*Wish You Were Here*, 1975); críticas às condições político-sociais da Inglaterra dos anos 70 (*Animals*, 1977);

⁶ Embora não sejam discos necessariamente conceituais, os discos do King Crinson foram incluídos na lista das análises devido a suas características composicionais e importância para mudança do estilo progressivo, alcançando níveis de sofisticação composicional até então não alcançados nas gravações deste estio.

personagem com problemas mentais causados pela perda do pai na Segunda Guerra Mundial, ridicularização e o abuso de seus professores, por sua mãe superprotetora e, finalmente, com o fim de seu casamento (*The Wall*, 1979); e uma crítica à participação da Inglaterra na Guerra das Malvinas (*The Final Cut*, 1983).

1.1.2 Características Musicais do Rock Progressivo

Do ponto de vista de minha composição, é importante resumir as características gerais do rock progressivo. As principais características musicais do rock progressivo são a instrumentação básica originada do rock, contendo voz, guitarra elétrica (solo e base), baixo elétrico e bateria; e a adição de variados instrumentos orquestrais pertencentes aos naipes das cordas, madeiras (incluindo saxofones), metais, percussão (incluído os melódicos ou *mallet percussion*), instrumentos de teclado com piano, cravo, órgão de tubos e órgão Hammond.

Quanto à duração e à forma, as canções de rock progressivo são geralmente mais longas do que as da música pop que o antecederam, algumas chegam a preencher um lado inteiro de um LP. Koss (2011, 52) atribui as longas durações das obras ao experimentalismo e a formas estendidas, segundo ele, as músicas do rock progressivo expandiam muito os típicos AABB adicionando versos, múltiplos refrões, solos instrumentais, pontes e interlúdios. Algumas canções também apresentam formas tradicionais de música de concerto, como a forma sonata, binária, ternária, rondó, etc. Um exemplo utilização da forma sonata (expandida) é encontrado na música “Close to the Edge” do Yes (Von der Horst 2002 apud Koss 2011, 53).

De acordo com Koss (2011, 55), a harmonia utilizada pelas bandas de rock progressivo possui uma forte relação com a harmonia da música de concerto do período romântico. É comum o uso de passagens harmônicas cromáticas, assim como de passagens harmônicas modais. Também são comuns passagens que têm uma ambigüidade harmônica, sobrepondo sonoridades características de dois modos distintos. São utilizadas ainda uma série de modulações, principalmente para demarcar as mudanças entre as seções contrastantes das obras.

Finalmente, quanto ao ritmo e a métrica, Koss (2011, 61) expõe que no rock progressivo são utilizadas principalmente as métricas quaternária e binária simples.

Porém, também são utilizados todos os demais compassos simples e compostos, além de compassos assimétricos. O autor aponta que, as canções do rock progressivo podem utilizar múltiplas métricas, resultando em uma série de modulações métricas e ritmos aditivos que produzem padrões de acentuações característicos da música de Stravinsky.

1.2 Narrativa Extramusical

Esta proposta de composição está voltada para o ambiente acadêmico, vinculado à música contemporânea de concerto. Difere, portanto, significativamente dos objetivos comerciais e de contestação social contidos nos discos conceituais que me inspiraram para a formulação deste projeto composicional. Através desta proposta procuro fundir características estilísticas do rock progressivo com as linguagens composicionais oriundas da música contemporânea de concerto, formando assim um hibridismo composicional.

Para a fusão destas características estéticas e técnico-composicionais escolhi como narrativa extramusical o conto de Rubem Fonseca intitulado “Olhar”, parte do livro *Romance Negro e Outras Histórias* (1994). Escolhi esta narrativa pois retrata um personagem que apresenta uma série de problemas psíquicos que variam entre o transtorno obsessivo compulsivo (TOC)⁷ e a psicopatia⁸. O personagem do conto é um escritor vegetariano que gosta de ficar sozinho em casa escrevendo, lendo literatura clássica, ou ouvindo música clássica. No início da narrativa, diz não gostar de comer e só precisar dos alimentos da alma (para ele, a literatura, música e o teatro). Após passar mal por falta de alimentação adequada, seu médico o chama para jantar em um restaurante onde se escolhem as trutas que se desejam comer em um aquário. Nosso

⁷ Segundo Gonzales (1999), “O transtorno obsessivo-compulsivo (TOC) é caracterizado pela presença de obsessões e compulsões. Obsessões são idéias, pensamentos, imagens ou impulsos repetitivos e persistentes que são vivenciados como intrusivos e provocam ansiedade. Não são apenas preocupações excessivas em relação a problemas cotidianos. A pessoa tenta ignorá-los, suprimi-los ou neutralizá-los através de um outro pensamento ou ação. Compulsões são comportamentos repetitivos ou atos mentais que visam reduzir a ansiedade e afastar as obsessões. Esses rituais freqüentemente são percebidos como algo sem sentido e o indivíduo reconhece que seu comportamento é irracional. Geralmente a pessoa realiza uma compulsão para reduzir o sofrimento causado por uma obsessão. As obsessões mais comuns são: preocupação com sujeira ou secreções corporais, medo de que algo terrível possa acontecer a si mesmo ou a alguém querido, preocupação com simetria e escrupulosidade. As principais compulsões são: lavagem de mãos, verificação de portas, ordenação e arrumação, contagem e colecionismo. Para se fazer um diagnóstico de TOC é necessário que o nível da sintomatologia interfira no funcionamento social, interpessoal, ocupacional ou acadêmico do indivíduo e que os sintomas ocupem mais de uma hora por dia.”

⁸ Segundo Shine (2005, 11) analisando a definição apresentada no Dicionário Aurélio para psicopatia, ela é um “estado mental patológico caracterizado por desvios, sobretudo caracterológicos, que acarretam comportamentos anti-sociais.”

personagem acaba escolhendo a truta que vai comer por conta do olhar do animal, dizendo que uma determinada truta possui um olhar “meigo e inteligente”. A partir de então, seu transtorno vai aumentando, só consegue comer a carne de animais cujos olhares ele tenha visto antes de abatê-los. A narrativa termina com o personagem principal imaginado como seria comer animais maiores, um cabrito ou até mesmo um humano.

1.2.1 Realização do Conceito

A apresentação musical do conto de Rubem Fonseca não foi realizada como nos discos conceituais do rock progressivo, pois estes apresentam basicamente o agrupamento de canções em que a poesia cantada fazia referência, direta ou por de metáforas, à história que representava. Nesta representação do conto de Fonseca utilizei pouquíssimas referências à língua, pois praticamente todas⁹ as composições apresentadas no disco são exclusivamente instrumentais ou eletroacústicas.

O conto “Olhar” de Rubem Fonseca foi utilizado para compor um disco no qual as diferentes faixas tivessem uma mesma temática e, portanto, estivessem unificadas musicalmente, ao mesmo tempo que apresentam clareza formal. Tal clareza formal está diretamente relacionada com a forma do conto. Esta proposta foi formulada tendo como base as idéias expostas por Mikel Dufrenne sobre a “sensibilidade generalizadora” e sobre a relação entre língua e música, contidas no livro *Estética e Filosofia*. Segundo Dufrenne,

Essa essência¹⁰ também é sensível, pois o sentido não é uma significação abstrata que seria preciso extrair ou produzir por um trabalho de pensamento. Eu posso, certamente, me perguntar pelo sentido de *MacBeth*, ou dos demônios de Bosch, ou de um poema de Mallarmé; e posso dizer que uma pintura não-figurativa é um não-sentido porque não comporta assunto e, muito menos, moral, como as telas de Greuze. Mas será necessário dizer que a música só tem sentido quando é música de programa, ou que um *pas-de-deux* clássico tem menos sentido que uma pantomima? Não. O primeiro sentido do objeto estético, e que é comum ao objeto musical e ao objeto literário ou pictórico, não é um sentido que apela para o discurso e que exercita a inteligência como o objeto ideal que é o sentido de um algoritmo lógico. É um sentido totalmente imanente ao sensível que, portanto, deve ser experimentando no nível da sensibilidade e que, contudo, cumpre bem a função do sentido, a saber: unificar e esclarecer. (Dufrenne 2004, 92).

⁹ Na faixa número 2, intitulada “Visão Poética Delirante de um Jejuador”, gravei a mim mesmo recitando o poema escrito pelo personagem do conto, e utilizei esta gravação para criar uma textura eletroacústica para a segunda seção da peça.

¹⁰ A essência à qual o autor se refere diz respeito à singularidade e sensibilidade do artista criador da obra de arte.

Como podemos observar, para Dufrenne o sentido musical deve ser alcançado pela sensibilidade e não por relações entre trechos musicais e objetos existentes no mundo material. Ele explica ainda que

Se quisermos aplicar à música o aparato conceitual da linguagem, a primeira tarefa é determinar os seus elementos. Ora, é verdade que o domínio sonoro oferecido pela música é descontínuo. Os elementos são os sons ou as notas que, ao menos antes do advento da música concreta, são definidos pelos intervalos. À primeira vista, as notas são os termos de uma língua: eles constituem unidades sintagmáticas na medida em que as distinguimos entre si como os graus da escala, e elas recebem um estatuto diferencial pois dependem da escala adotada, por exemplo de 5, 7 ou 12 tons. Essas unidades tornam-se unidades paradigmáticas quando as diferenciamos segunda a duração, intensidade ou timbre: como um verbo se conjuga, assim uma nota se toca. Mas a linguagem, acabamos de dizer, possui uma dupla articulação: a que tipo de unidade - significativa ou distintiva - faz-se mister assimilar as notas? À palavra (assim como o sintagma quando se trata da frase melódica), ou ao fonema? O campo musical é comparável a um vocabulário ou a um sistema fonológico? Uma e outra comparação, ao serem analisadas com mais vigor, logo vacilam. Poderíamos assimilar as notas aos fonemas? Não. Pois o seu discernimento parece operar-se imediatamente; ao musicólogo, em todo o caso, que analisa uma obra, elas se propõem como dados. Enquanto isso, os fonemas não são dados, nem ao linguísta que deles deve fazer um repertório, nem ao homem falante que simplesmente os ignora; pois os fonemas não são a matéria de sua fala: ele escolhe as palavras para enunciar frases e não fonemas para enunciar seqüências fônicas (a menos que ele não se escute falar como um ator que repete). Outra diferença: as notas são relativas a certo estado da cultura musical, à escala dos sons em vigor, e elas só tem uma necessidade institucional, enquanto os fonemas próprios de uma língua são tirados de um conjunto restrito que está submetido a uma necessidade fisiológica, limitado pela natureza dos órgãos de fonação... (Dufrenne 2004, 116-117).

Baseado nas idéias de Dufrenne, acredito que não seja possível realizar uma representação musical que faça referência direta a objetos ou acontecimentos presentes na narrativa, assim como é possível fazer referências a objetos e acontecimentos por meio da linguagem.

O conto “Olhar” de Ruben Fonseca apresenta como eixo central para o desenvolvimento da narrativa a transformação do olhar do personagem principal, utilizando suas preferências culinárias para enfatizar esta transformação. No início do conto, o personagem só se alimenta de suflê de espinafre. Depois de passar mal ao sofrer numa crise de inanição, ele é convidado por seu médico para jantar, e acaba escolhendo a truta que vai comer por seu olhar “meigo e inteligente”. Depois disto, passa a comer lagostas e lagostins, que segundo o personagem possuíam olhos miúdos e opacos, mas a força vital que se desprendia de sua carne compensava a falta de um olhar inteligente e sensível. Por fim, nosso personagem decidiu comer um coelho à caçadora,

aprendeu a abater e preparar o prato e finalizou o conto imaginando como seria comer animais maiores, como um cabrito ou um humano.

Nas composições apresentadas no disco, procurei evidenciar a transformação do olhar do personagem através da inserção cada vez maior ao longo do disco de manipulações eletroacústicas. A primeira faixa, chamada “Misanthropia” é composta para duas guitarras e sintetizador, sem a utilização de nenhuma manipulação eletroacústica. Ao contrário, a última faixa do disco, “Coelho de Olhar Esquivo à Caçadora,” é composta exclusivamente com sons eletroacústicos.

Meu objetivo estético com as composições aqui apresentadas foi o de criar caracteres musicais que remetam as perturbações e sentimentos do personagem do conto de Ruben Fonseca que serviu de inspiração para a realização das composições. Buscando alcançar este objetivo estético, utilizei as técnicas composicionais que apresentarei a seguir.

1.3 Organização das Alturas

Para as composições apresentadas neste trabalho, decidi utilizar uma combinação da Teoria dos Conjuntos proposta por Allen Forte no livro *The Structure of Atonal Music* com a teoria apresentada por Paul Hindemith em *The Craft of Musical Composition*. Ao combinar estas duas teorias para a organização das alturas, consegui escolher seqüências de acordes que contivessem o predomínio de determinadas classes de intervalos e, ao mesmo tempo, fazer com que estes acordes fossem polarizados em relação a uma mesma fundamental.

Para escolher quais as classes de intervalos são as mais recorrentes em nossa harmonia, utilizo os vetores intervalares propostos pela teoria de Allen Forte. Por exemplo:

Forma Primária	Classes					
	1	2	3	4	5	6
0.3.7	0	0	1	1	1	0
0.1.4	1	0	1	1	0	0
0.1.4.8	1	0	1	3	1	0
0.2.5.8	0	1	2	1	1	1
0.1.3.5	1	2	1	1	1	0
0.2.3.6	1	1	2	1	0	1
0.1.3.6	1	1	2	0	1	1
0.1.3.7	1	1	1	1	1	1
Soma	6	6	11	9	6	4

Exemplo 1: Acordes com predomínio das classes de intervalos 3 e 4

Para o exemplo 1, foram escolhidos acordes que apresentam em seus vetores intervalares uma maior ocorrência das classes de intervalos 3 e 4. Estes acordes foram ordenados de menor a maior, de acordo com o número de dissonâncias que apresenta em seu vetor intervalar¹¹.

Para que a série de acordes apresentada no exemplo 1 possa ser percebida em torno de uma fundamental, deve-se escolher transposições para estes acordes que contenham a nota polarizada. Por exemplo, podemos polarizar a nota dó (representada pelo número 0).

Centro 0			
0.3.7	0.5.8	0.4.9	
0.1.4	0.8.9	0.3.11	
0.1.4.8	0.4.5.8	0.4.8.9	0.3.7.11
0.2.5.8	0.4.6.9	0.3.7.9	0.3.6.10
0.1.3.5	0.7.8.10	0.2.9.10	0.2.4.11
0.2.3.6	0.6.8.9	0.3.9.11	0.1.4.10
0.1.3.6	0.6.7.9	0.3.9.10	0.2.5.11
0.1.3.7	0.5.6.8	0.4.9.10	0.2.6.11

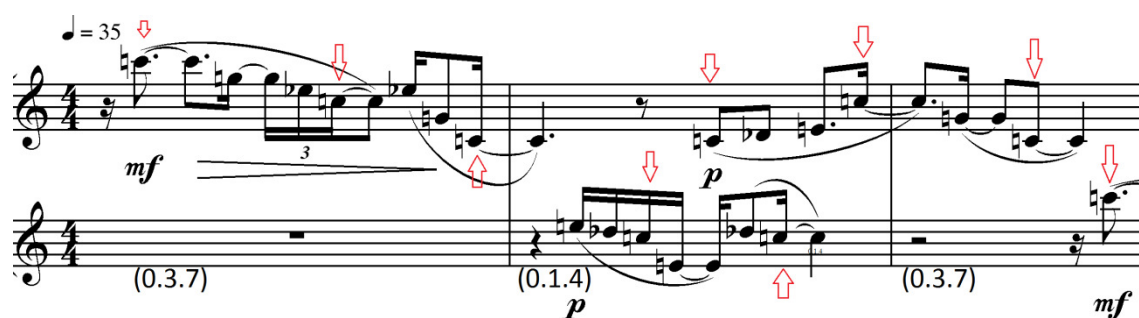
Exemplo 2: Todas as transposições dos acordes que possuam a nota dó

¹¹ Considerando como dissonâncias as classes de intervalos 1, 2 e 6 que dizem respeito aos intervalos de 2ªm e 7ªM; 2ªM e 7ªm; 5ªdim e 4ªaum respectivamente.

No exemplo 2 são apresentadas todas as transposições dos acordes apresentados no exemplo 1 que contém a nota dó.

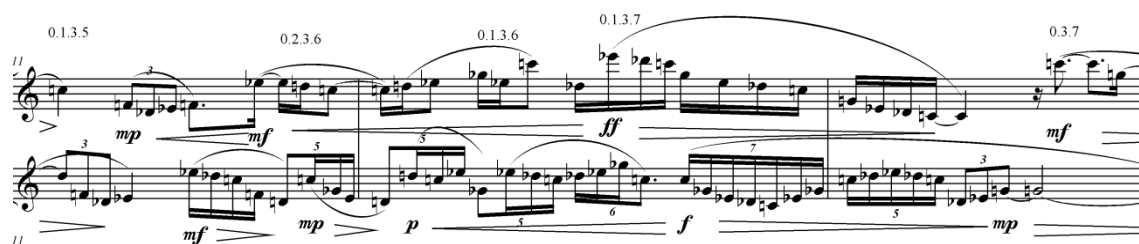
Além de escolher as transposições dos acordes que contivessem a nota polarizada, é importante que enfatizo esta nota durante o discurso, fazendo com que a nota polarizada apareça com mais frequência que as demais. Isso pode ser feito pelo do ritmo, utilizando-se figuras de maior duração ou enfatizando estas notas melodicamente (Hindemith 1945, 132-133).

Com esta forma de organizar as alturas, pude direcionar as tensões das composições, deixando a nota polarizada mais presente em acordes menos dissonantes para obter regiões harmônicas mais calmas. Foi possível também fazer com que a nota polarizada aparecesse com menos intensidade nas regiões harmônicas mais tensas.



Exemplo 3: Região harmônica menos tensa

O exemplo 3 apresenta uma região harmônica menos tensa, pois conta somente com os acordes (0.3.7) e (0.1.4) que são os menos dissonantes entre os que apresentei no exemplo 1. As setas vermelhas apontam para as ocorrências da nota dó que foi escolhida como central no exemplo.



Exemplo 4: Região harmônica tensa

No exemplo 4 apresentei uma região harmônica tensa, pois apresenta os quatro acordes com maior número de dissonâncias dos que escolhi (0.1.3.5), (0.2.3.6), (0.1.3.6) e (0.1.3.7). Para alcançar uma região mais tensa no trecho apresentado acima, combinei os acordes mais dissonantes com uma utilização menos constante da nota dó (que é o centro desta passagem), uma aceleração no ritmo das notas e a utilização de dinâmicas mais intensas, como o forte e fortíssimo.

Hindemith divide os acordes em dois grupos principais denominados como A e B. Os acordes do grupo A não possuem trítone e os acordes do grupo B são os que possuem trítone.














A Chords without Tritone	B Chords containing Tritone
<p>I <u>Without seconds or sevenths</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone</p> 	<p>II <u>Without minor seconds or major sevenths</u> <u>The tritone subordinate</u></p> <p>a. With minor seventh only (no major second) Root and bass tone are identical</p>  <p>b. Containing major seconds or minor sevenths or both</p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone</p>  <p>3. Containing more than one tritone</p> 
<p>III <u>Containing seconds or sevenths or both</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>   <p>etc.</p> <p>2. Root lies above the bass tone</p>  <p>etc.</p>	<p>IV <u>Containing minor seconds or major sevenths or both</u> <u>One or more tritones subordinate</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>etc.</p> <p>2. Root lies above the bass tone</p>  <p>etc.</p>
<p>V <u>Indeterminate</u></p> 	<p>VI <u>Indeterminate. Tritone predominating</u></p> 

Tabela 1:¹² Grupos de Acordes de Paul Hindemith.¹² Tabela extraída do Apêndice do livro *The Craft Music Composition* (1945) de Paul Hindemith.

Esta tabela também auxilia a escolher a direcionalidade das tensões da harmonia, visto que os acordes do grupo A são considerados menos tensos que os acordes do Grupo B, assim como, os acordes dos subgrupos I, II e III são menos tensos que os acordes dos subgrupos IV, V e VI.

1.4 Estruturação Temporal

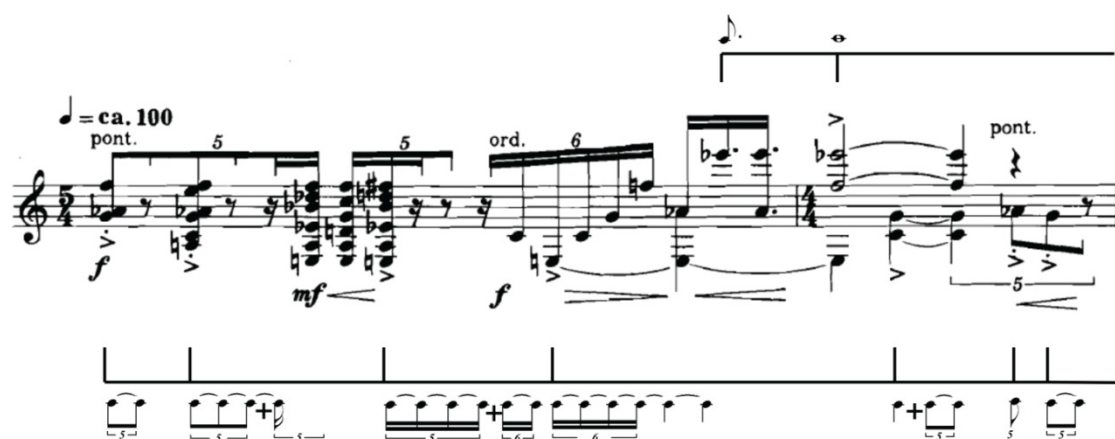
Em minhas pesquisas sobre o desenvolvimento temporal na música de Elliott Carter, encontrei no livro de David Schiff *The Music of Elliott Carter* uma grande quantidade de informações sobre como este compositor desenvolveu ao longo dos anos sua técnica composicional. Dentre estas informações, destaco aquelas contidas no capítulo 2 Musical Time: Rhythm and Form, que contém subseções explicitando questões como ritmo; fontes de pesquisa que originaram a técnica; andamentos sobrepostos e modulação de andamento; caracteres rítmicos; contraponto de caracteres rítmicos; organização rítmica em larga escala: a tela de tempo; forma; desenvolvimento epifânico; colagem; formas compostas; padrões formais de larga escala: circular, arco invertido e onda senoidal.

No entanto, para o presente trabalho me ative aos aspectos que David Schiff denomina Sobreposição de Fluxos Temporais, Modulações de Andamento e Caracteres Rítmicos, pois o entendimento de como estes elementos ocorrem facilita a compreensão de todas as demais características composicionais, referentes a temporalidade contidas na obra de Elliott Carter que foram utilizadas nas composições aqui apresentadas.

1.4.1 Fluxos Temporais Sobrepostos

Embora Elliott Carter se utilize da notação tradicional da música ocidental para escrever suas composições, contando com pulsos e métricas regulares, a sobreposição de fluxos temporais que se articulam de forma independente não permite que métrica e pulsação básicas anotadas na partitura sejam percebidas com facilidade. Observemos o exemplo abaixo¹³:

¹³ Os exemplos apresentados neste trabalho, que dizem respeito ao desenvolvimento temporal da música de Elliott Carter, foram extraídos de uma análise da música *Changes (1983)* escrita para violão solo. Esta



Exemplo 5: compassos 1 e 2 da música *Changes* de Elliot Carter

No exemplo 5 foram demarcadas com colchetes (superior e inferior) as principais articulações hierárquicas da métrica dos fluxos temporais inferior e superior. Com estes colchetes é possível observar que a métrica encontrada neste trecho não coincide com a anotada na partitura (5/4 no compasso 1 e 4/4 no compasso 2). Conseqüentemente a pulsação de superfície¹⁴ que é de semínima a 100 BPM, também não é percebida como pulso principal, devido à irregularidade das acentuações encontrada no trecho.

No exemplo 1 escolhi como principais pontos de referência hierárquicos das articulações métricas as notas que contêm o acento gráfico. Constante diz sobre esses pontos de referência que

... O fluir do tempo musical, para ser percebido, quantificado e qualificado, precisa apoiar-se em pontos de referência que servem de balizamento na audição, e que constituem a própria estruturação do tempo musical. Os meios pelos quais estes pontos de referência se concretizam, nem sempre são óbvios. Diversos elementos musicais podem atuar neste sentido. Ritmo e métrica estão entre os principais. Entretanto outros elementos mais pontuais - e que podem estar associados entre si e aos já citados - como acentos, padrões melódicos, timbre, textura, intensidade, alturas, modos de ataque - também podem atuar marcando o fluir musical de alguma maneira (Constante 2006, 18).

análise, bem como boa parte das discussões apresentadas neste subcapítulo foram publicadas por mim, anteriormente em um artigo intitulado *Análise da Estruturação Temporal da Obra "Changes" (1983) de Elliott Carter*, na revista DAP do Centro de Artes da UDESC no ano de 2012.

¹⁴ Quanto à pulsação de superfície, me refiro-me à indicação de metrônomo anotada na partitura. Esta pulsação é de difícil identificação para o ouvinte devido às diferentes articulações temporais sobrepostas, comuns à maioria das obras de Elliott Carter.

O fato de que dificilmente conseguimos perceber a pulsação de superfície (semínima = 100) se deve aos diferentes níveis de articulação hierárquica da métrica interna dos fluxos temporais, pois cada uma destas demarcações cria para si uma pulsação interna independente.

Considerando então que a cada aparição de nota com acento se crie uma nova relação de hierarquia métrica e conseqüentemente novas subdivisões de ritmo, em cada uma destas articulações criam-se andamentos (ou pulsações) independentes dentro de cada fluxo temporal.

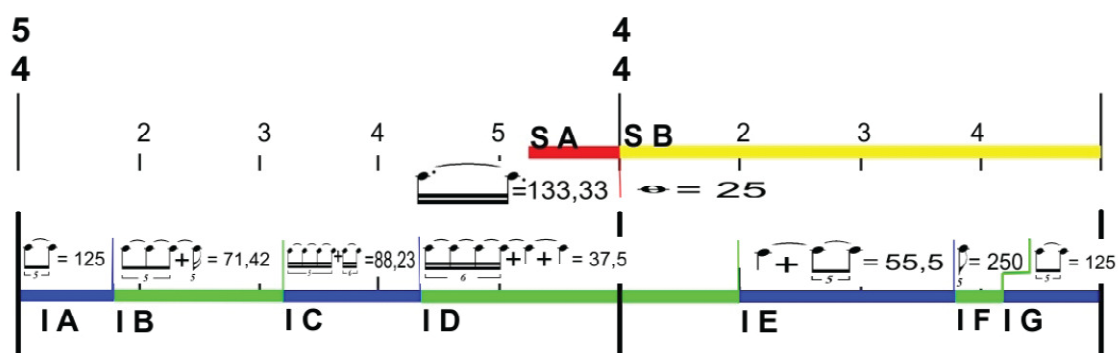


Gráfico 1: *Changes*, compassos 1 e 2 - Articulações métricas internas dos fluxos temporais inferior e superior

No gráfico 1 acima é possível observar as principais articulações da métrica interna dos fluxos temporais inferior e superior, com suas respectivas unidades de duração e andamentos individuais.

O entendimento destas hierarquias internas, bem como suas durações e andamentos individuais, será de fundamental importância para que possamos compreender as modulações de andamento.

1.4.2 Modulação de Andamento

As modulações de andamento são comumente denominadas “modulações métricas”. Segundo Schiff, Carter prefere o termo *tempo modulation*, pois, na verdade não é a métrica que modula e sim o andamento (Schiff 1983, 26).

Vejamos o exemplo abaixo:



Exemplo 6: compassos 108 ao 111 de *Changes* - Modulação de andamento

Observando o compasso 109, podemos constatar que o compositor destaca todas as notas executadas com o sinal de acento. Isto ocorre para chamar atenção para a duração que será mantida com a mudança de andamento.

No último tempo do compasso 109 encontramos a figura de semicolcheia quiáltera de 5. Esta figura possui uma pulsação individual de 500 BPM¹⁵. A fórmula utilizada para alcançar os resultados sobre o andamento das durações é o seguinte:

$$\frac{R.C}{P.D} \times A.U.T$$

Exemplo 7: Fórmula para descobrir o andamento das durações

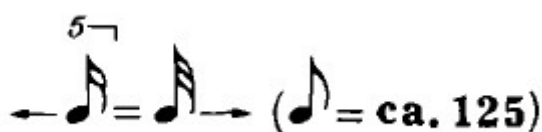
Na fórmula apresentada no exemplo 7, temos R.C, razão centesimal (ou um inteiro = 100) representando a unidade de tempo (em nosso exemplo a semínima); P.D porcentagem de duração da figura a ser calculada, por exemplo: semicolcheia quiáltera de 5 é igual a 1/5 (ou 20%) da duração da unidade de tempo (semínima); A.U.T, Andamento da Unidade de Tempo, que neste caso é semínima igual a 100 BPM. Portanto, no exemplo apresentado temos o seguinte cálculo:

¹⁵ Por questões de razão e proporção, podemos considerar que: se a semínima equivale a uma pulsação de 100 BPM, logo, a semicolcheia quiáltera de 5, que possui a 5ª parte de sua duração equivale a uma pulsação cinco vezes mais rápida, ou seja, 500 BPM.

$$\frac{100}{20} \times 100 = 500$$

Exemplo 8: Realização do cálculo para encontrar o andamento da semicolcheia quiáltera de 5

No compasso 110, encontramos a indicação de modulação de andamento: semicolcheia quiáltera de 5 no andamento de semínima a 100 BPM é igual à fusa no andamento de colcheia a 125 BPM.



Exemplo 9: Indicação de modulação de andamento no compasso 110

Se realizarmos o mesmo cálculo para descobrir o andamento da fusa (com colcheia a 125 BPM), que realizamos para descobrir o andamento da semicolcheia quiáltera de 5 (com semínima a 100 BPM), veremos que ambas possuem o andamento individual de 500 BPM:

$$\frac{100}{25} \times 125 = 500$$

Exemplo 10: Realização do cálculo para encontrar o andamento da fusa

No exemplo 10, R.C representa a colcheia que é a unidade de tempo do compasso 3/8; P.D representa a fusa (1/4 da unidade de tempo = 25%); A.U.T representa o andamento da unidade de tempo (colcheia).

Através destes cálculos, podemos observar que embora o compositor tenha modificado o andamento de semínima a 100 BPM para colcheia a 125 BPM, uma duração foi mantida estável, sendo executada a 500 BPM. Que neste caso, foram as colcheias quiálteras de 5 no primeiro andamento e as fusas no segundo.

Como podemos observar, as modulações de andamento servem para dar variedade rítmica às passagens, passando de um andamento a outro sem interromper a continuidade do discurso musical.

1.4.3. Caracteres Rítmicos

Segundo Schiff, o contraste entre os andamentos é apenas um dos aspectos da linguagem rítmica de Carter (Schiff 1983, 28). Com muita frequência ele sobrepõe ritmos que diferem em caráter tanto quanto em andamento.

A música de Elliott Carter contém quatro caracteres rítmicos básicos: pulso metronômico, rubato, acelerando e ritardando e ritmo livre, os quais veremos a seguir.

1.4.3.1. Pulso Metronômico

O pulso metronômico ocorre quando uma pulsação diferente da de superfície se estabelece por um determinado tempo em uma música. Observemos o exemplo abaixo:



Exemplo 11: *Changes*, compassos 21 e 22 - Ocorrência de pulso metronômico

O compasso 22 apresenta a ocorrência do pulso metronômico, pois é o único momento em toda obra que uma duração é estabilizada por mais de um tempo. Ou seja, antes e depois deste compasso só ocorrem articulações irregulares nos fluxos temporais, fato que chama a atenção para este compasso, no qual a semicolcheia quiáltera de 6 é mantida como unidade, fazendo com que a pulsação percebida seja a de 600 BPM.

O pulso metronômico é geralmente utilizado em passagens onde ocorre sobreposição de fluxos temporais, mantendo-se um estável enquanto o outro é articulado de forma irregular. Este procedimento cria um andamento estável, que pode

ser diferente do de superfície, proporcionando novas relações na organização rítmica entre os fluxos.

1.4.3.2. Rubato

Quanto ao termo *rubato*, o autor se refere a um afrouxamento na pulsação, que cria deslocamentos no ritmo, alargando ou encurtando a duração das notas a fim de dar maior expressividade às passagens. Este procedimento vem sempre anotado com expressões como *quasi rubato*, *allargando*, *accelerando*, etc.



Exemplo 12: *Changes*, compassos 124 e 125 - Ocorrência de rubato

No exemplo 12, podemos observar a ocorrência de *rubato*. Aqui este caráter rítmico serve para dar maior expressividade à passagem musical, deixando a execução das notas pouco a pouco mais lentas do que estão notadas, culminando com a interrupção do fluir temporal, indicado com a fermata sobre a nota ré# (harmônico natural) no compasso 125. Logo após a fermata (interrupção) segue a indicação *a tempo*, restabelecendo a pulsação anotada na partitura.

1.4.3.3. Acelerando e Ritardando

Diferentemente do *rubato*, os *acelerandos* e *ritardandos* da música de Carter não são necessariamente deslocamentos na pulsação dos fluxos temporais. Este compositor se utiliza da notação tradicional para alcançar os efeitos de aceleração e retardo no andamento das passagens. Vejamos o exemplo a seguir:



Exemplo 13: *Changes*, compassos 51 e 52 - Ocorrência de acelerando rítmico

Com o exemplo 13, podemos observar o acelerando que ocorre nos três primeiros tempos do compasso 51. O compositor se utiliza da diminuição dos valores das figuras rítmicas para realizar o efeito de aceleração, onde inicia com a colcheia quiáltera de 3, a 300 BPM; passa pela semicolcheia quiáltera de 5, a 500 BPM; e chega à semicolcheia quiáltera de 3 com o andamento de 600 BPM.

Nos compassos 25-26, podemos encontrar um procedimento semelhante, porém, neste caso, ocorre um aumento na duração das figuras rítmicas com o intuito de produzir um *Ritardando*. Vejamos o exemplo 14:



Exemplo 14: *Changes*, compassos 25 e 26 - Ocorrência de *ritardando* rítmico

No compasso 26, demarcado com um quadro no exemplo 14, o *Ritardando* inicia com a figura de quiáltera de 5 a 500 BPM, passa pelos valores de semicolcheia, colcheia quiáltera de 3, colcheia quiáltera de 3 com os andamentos individuais de 400, 300, 200 BPM respectivamente, chegando até a unidade rítmica formada pelas figuras de semicolcheia quiáltera de 5 ligada a semínima¹⁶, com o valor de 85,71 BPM.

¹⁶ No exemplo aparecem ligadas as figuras de semicolcheia quiáltera de 3, mais semicolcheia quiáltera de 5. No entanto, por não haver mais nenhuma outra figura positiva (de som), a não ser a semicolcheia quiáltera de 5, não havendo mais nenhuma articulação temporal, visto que, as pausas não articulam o fluxo temporal, considerei a pulsação individual com o valor de semicolcheia quiáltera de 3 ligada a semínima.

1.4.3.4. Ritmo Livre

Segundo Schiff, o Ritmo Livre é notado na partitura com a indicação *fantastico* freqüentemente indicando um estilo improvisatório, movimentando-se dentro e fora do pulso, que é percebido com extravagante abandono. Embora o ritmo seja notado exatamente, o intérprete pode articular a música como se estivesse sendo pensado espontaneamente, em vez de contado (Schiff 1983, 32). Com o ritmo livre, o intérprete pode dar a uma determinada passagem total liberdade rítmica, acelerando e desacelerando as notas como desejar.

1.4.4. Considerações finais sobre a organização temporal

Com a utilização das técnicas de estruturação temporal apresentadas nesta seção, podemos sobrepor andamentos aumentando e diminuindo o grau de tensão de acordo com a busca expressiva.

Através das modulações de andamento podemos obter, quando necessário, mudanças de caráter entre as diferentes seções de uma obra, sem precisar interromper o fluir musical por meio de articulações formais ou pausas, proporcionando um fluir musical contínuo.

Desde que ouvi pela primeira vez a música *Variations for Orchestra* (1955) de Elliott Carter, as técnicas de estruturação temporal desenvolvidas por ele me interessaram profundamente, pois proporcionam caracteres musicais bastante complexos, variando entre momentos de calma e tensão sem interromper a continuidade musical, ou até mesmo, sobrepondo diferentes caracteres em determinadas passagens musicais. Para a realização da composição apresentada no presente trabalho, a utilização das técnicas composicionais descritas nesta seção contribuiu significativamente para que alcançasse os objetivos estéticos que esperava, relacionando os caracteres “caóticos” ou “neuróticos” proporcionados por estas com as perturbações mentais apresentadas pelo personagem principal do conto de Rubem Fonseca.

1.5. Estúdio

Assim como no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, esta proposta não seria passível de realização se não houvesse ocorrido inúmeras evoluções

no campo da tecnologia musical. Nos dias atuais é possível com um baixo investimento financeiro obtermos gravações com uma boa qualidade sonora, o que há alguns anos atrás não era possível. Portanto, por conta desta evolução e barateamento nos equipamentos de estúdio, é possível que realizemos obras originais, completamente desvinculadas das necessidades impostas pela indústria fonográfica, com o compositor trabalhando na construção de suas obras com total autonomia.

Para a realização das gravações, utilizei um estúdio doméstico, contando com um microcomputador contendo o software *Cubase* para a gravação, edição e sequenciamento de áudio e MIDI; interface de áudio; guitarra elétrica, teclado controlador MIDI, violão com cordas de nylon e dois microfones direcionais. Também foram utilizados uma série de *plug-ins* de efeito, *softwares* de instrumentos virtuais como o Addictive Drums (que simula uma bateria), B4 II (que simula um sintetizador analógico), CS-80V (que simula um sintetizador analógico), Minimonsta (que simula um sintetizador analógico) e Moog Modular V (que simula um sintetizador analógico). Além de contar com diferentes softwares para as manipulações eletroacústicas como o ambiente de programação musical MAX/MSP, o Melodyne e o Spear.

Realizar composições de música gravada proporciona uma maior liberdade para o compositor, pois pude editar as gravações, o que diminui significativamente a dificuldade na hora de executar as obras, diminuindo assim as limitações referentes à técnica de execução dos intérpretes para o compositor. Isto faz com que as idéias composicionais possam ser expressas com maior liberdade e facilidade. Além disto, a utilização do sistema de gravação *multitrack* permitiu que eu pudesse criar texturas em que os efeitos causados pela utilização temporal da música de Elliott Carter descritos anteriormente pudessem ser potencializados, visto que pelo fato de não serem necessárias execuções ao vivo, a sobreposição de caracteres rítmicos pode ser executada com maior liberdade, até mesmo de forma improvisada sem a necessidade de uma utilização rígida imposta pelo sistema de notação tradicional. Com isso, consegui realizar composições nas quais eventos gravados ou manipulados em diferentes andamentos se sobrepõem criando texturas complexas e contribuindo para a formação do caráter expressivo das obras.

2. Memorial Descritivo da Composição

Durante a realização do curso de mestrado tive a oportunidade de pesquisar, participar de eventos acadêmicos, assistir a recitais e com isso, aprender sobre música em geral e principalmente sobre composição musical. Todas as experiências que vivi durante estes dois anos de estudos em Curitiba contribuíram para que eu transformasse completamente a minha visão sobre composição musical e, conseqüentemente, mudasse também a minha forma de compor.

Confesso que não esperava que a realização do mestrado pudesse modificar tão profundamente o meu “olhar” sobre o que é a composição musical. Por este motivo, considero importante descrever aqui a forma com que esta transformação ocorreu.

Quando ingressei no mestrado em 2012, havia já realizado mais de dez composições. Nestas composições, ingenuamente, eu acreditava que se conseguisse satisfazer uma série de requisitos estruturais, estipulados na fase de pré-composição, isso já seria suficiente para que a música alcançasse seus objetivos artísticos. Creio que os motivos que me levaram a acreditar que os objetivos artísticos se justificariam analiticamente possam ser identificados em minha formação musical anterior. Minha formação musical é de instrumentista, sou bacharel em violão. Durante a minha graduação recebi diversas bolsas de desempenho acadêmico, trabalhando por mais de três anos como monitor de harmonia e análise musical. Foi através da análise que aprendi a compor, ou que comecei a compor. Para um aluno de graduação, monitor de uma disciplina chamada Processos e Estruturas de Análise Musical, que tem como objetivo ensinar sobre como se desenvolvem os processo estruturais das composições, a música que parece fazer mais sentido é aquela que possa ser explicada com mais facilidade. Por este motivo, interessei-me principalmente pela música de Milton Babbitt,

Anton Webern e Arnold Schoenberg, sem perceber que aquela música fazia parte de um passado remoto e que o contexto estético ao qual ela está inserida não se aplica à atualidade. Não quero dizer com isto que deixei de admirar a obra dos compositores citados, não foi o meu gosto que mudou e sim a minha forma de compreender os objetivos estéticos contidos nas obras, que são alcançados principalmente através do caráter que exprimem. Parando para pensar um pouco, as obras que prefiro deste período não são necessariamente aquelas que possuem a maior rigidez estrutural. Por exemplo, uma das minhas obras preferidas de Schoenberg é o *Pierrot Lunaire*, que é da fase atonal livre e não do serialismo. Sempre gostei da música de Alban Berg, suas óperas *Wozzeck* e *Lulu*, a Sonate op.1, em si menor, entre outras. Berg sempre é apresentado pelos historiadores como o compositor menos rígido da segunda escola vienense, utilizando as séries sem obedecer rigidamente suas ordenações e fazendo uso de sonoridades consideradas tonais em meio às suas séries. Hoje, consigo perceber que não é a rigidez com que utilizamos as técnicas composicionais que faz com que uma obra alcance um bom nível de qualidade artística e sim como desenvolvemos de forma sensível as sonoridades proporcionadas por tais técnicas.

Todas as mudanças em minha forma de compor se iniciaram logo nas primeiras reuniões de orientação, quando meu orientador, o Prof. Dr. Maurício Dottori gastou um bom tempo me explicando que, o gosto é relativo, cada pessoa pode escolher do que gostar, mas a beleza, ou os valores estéticos, não. Para que eu pudesse compreender o que ele estava dizendo, Dottori fez uma relação entre a prática composicional e um jogo, dizendo que a composição é um “jogo” no qual o compositor é quem escolhe as regras com que vai jogar, mas não é a qualidade das regras que garante que o jogo será bom, exemplificando com o que ocorre no futebol. Nos jogos de futebol as regras são as mesmas independentemente dos times que se enfrentam, mas a qualidade de um jogo realizado por seleções de ponta do futebol internacional é normalmente muito superior do que em jogos de campeonatos amadores realizados na várzea. Portanto, mesmo que eu escolha regras tão boas para compor como aquelas utilizadas para compor qualquer uma das grandes obras da música ocidental, estas regras por si só não garantem que a música que eu componha seja tão boa quanto as grandes obras. Estas considerações encontram referências nos escritos de Mikel Dufrenne sobre o Belo, conforme observaremos a seguir:

Mas é sua pretensão à universalidade o que especifica, em todos os casos, o juízo de valor estético. Observou-o Kant e é, de fato, o ponto de partida de sua reflexão: quando emito determinado juízo, não posso deixar de reivindicar para ele a objetividade e de pensar que deve ser por todos subscrito. Por certo, também posso pronunciar juízos subjetivos, em primeira pessoa, ao dizer, por exemplo, “gosto desta obra”, ou “prefiro isto àquilo”; mas, nessas circunstâncias, tenho consciência de exprimir apenas meus gostos e, afinal, de julgar a partir de mim mesmo mais do que do objeto. Portanto, distingo claramente entre juízo objetivo e juízo subjetivo; e talvez seja necessário estar de má-fé ou ser ingênuo por excesso de sutileza para sustentar um relativismo total e afirmar que todo juízo estético é irredutivelmente subjetivo. (Dufrenne 2004, 36).

Para Dufrenne, a beleza é um ideal, como a verdade e a justiça. Por este motivo, ele acredita que todas as pessoas que estiverem receptivas, ou seja, deixem de lado os seus pré-conceitos, gostos ou dogmatismos impostos pela cultura, deixando-se levar por sua sensibilidade ao vivenciar uma experiência estética promovida pela contemplação de uma obra de arte bela, possam perceber tal beleza universal e objetiva.

Foi a partir da busca por objetivos estéticos que a minha concepção sobre a composição musical começou a mudar. Para a composição das obras contidas no presente trabalho, eu precisava compor músicas que exprimissem um caráter estético/musical que fizesse referência à história apresentada no conto de Rubem Fonseca. Para isto, tentei imaginar como seria vivenciar as situações descritas pelo personagem do conto, e criar obras musicais que contenham um caráter musical relacionado a carga emocional que imaginei. No entanto, com as regras rígidas que estipulei na fase de pré-composição não consegui alcançar sonoridades que exprimissem o caráter que eu esperava. Ou seja, levando em conta o paralelo entre composição musical e um jogo proposto por Dottori, eu sabia e, principalmente, sentia o jogo que precisava jogar, mas as regras que escolhi para tal limitavam significativamente as possibilidades de alcançar os resultados esperados.

Para que os leitores possam perceber o resultado musical desta transformação em minha forma de compor, foi mantida no disco a primeira faixa intitulada “Misanthropia”, composta executando rigidamente o plano pré-composicional original.

A partir da segunda faixa “Visão Poética Delirante de um Jejuador”, fui-me desprendendo do plano pré-composicional em busca de alcançar de forma sensível os objetos estéticos de que sentia necessidade. Por este motivo, os recursos de estúdio começaram a ser utilizados ostensivamente e pouco a pouco as músicas foram se tornando mais e mais eletroacústicas.

Segundo Dottori, a composição de música eletroacústica é de grande auxílio no desenvolvimento da percepção:

[...] Em geral denominamos estes blocos *motivos*, mas às vezes usamos o termo *gesto*, que remete não à forma de produção, mas a origem do mecanismo de significação. Isto não parece novo, do ponto de vista didático, uma vez que parte importante do ensino da composição musical é, tradicionalmente, a análise e o desenvolvimento de técnicas de trabalho motivico. Entretanto uma das grandes dificuldades dos estudantes é precisamente ver os símbolos musicais escritos como cristalizações de gestos concretos e não como abstrações. A habilidade fundadora do trabalho de composição musical é a de criar motivos que sejam, na imaginação de quem os nota no papel, imagens sonoras e não símbolos gráficos logicamente relacionados. Minha experiência é que o aprimoramento da percepção musical, entendida como característica de conferir significado a pequenos grupos sensórios analisando-lhes o conteúdo, é o que possibilita esta habilidade. A audição e, mais ainda, a composição de música eletroacústica são de grande auxílio no desenvolvimento da percepção. Pois, por um lado, na eletroacústica há, a cada passo, uma “escultura” direta do som e do motivo audível, sem a intermediação da escrita e, no caso da prática que se insere na tradição concreta, inclusive com a vivência com o processo de desnaturação do som. O fato de que a música eletroacústica se desenvolva não em valores discretos, mas no contínuo das alturas e dos timbres, faz, por outro lado, que aqueles acostumados a pensar abstratamente as notas, sejam forçados a pensar em gestos. (Dottori 2006, 43).

Através da experiência composicional que apresento a seguir neste trabalho, pude perceber claramente a necessidade de se pensar em gestos, pois, tive como intenção principal criar caracteres musicais que remetam as sensações que vivenciei tentando imaginar cada uma das situações do conto de Fonseca, que me inspiraram para a composição das cinco faixas do disco conceitual *Olhar*. Em cada uma destas composições, procurei elaborar sonoridades que, em minha visão, proporcionassem a expressividade necessária para criar a carga emocional desejada, fazendo com que cada vez mais fossem realizadas manipulações e edições em estúdio. A seguir serão apresentados os memoriais descritivos de composição de cada uma das faixas do disco, bem como, sua relação com o conto *Olhar* de Rubem Fonseca.

2.1 Misanthropia

“Misanthropia” é a primeira faixa do disco conceitual *Olhar*. Esta peça está relacionada ao início do conto de Rubem Fonseca, quando o personagem principal diz se sentir um misantropo, pois não gosta de se relacionar com pessoas e vive sozinho em seu apartamento, lendo, ouvindo música e escrevendo:

Devo confessar que era também, antes dos episódios que relatarei, quase um misantropo. Gostava de ficar só e até mesmo a presença da empregada, Talita, me incomodava. Por isso ela recebera instruções de trabalhar no máximo duas horas por dia, e depois se retirar. Eu a mandava embora, transcorrido esse prazo, mesmo que o suflê de espinafre, que ela fazia diariamente, não tivesse ficado pronto, para, desta forma, poder escrever, e ler, e ouvir minha música, sem ninguém me incomodar.

Esta composição está estruturada sob a forma ABA.

Para a seção A, foram utilizadas duas guitarras elétricas tocando em contraponto. O andamento escolhido foi o de semínima a 35 BPM, pois, com um andamento tão lento se torna mais difícil que percebamos a pulsação básica, o que contribui para a criação de uma atmosfera caótica. Relacionei esta atmosfera caótica ao estado mental do personagem do conto, visto que, embora ele se encontre calmo, sua mente está significativamente perturbada.

A harmonia da seção A foi construída com acordes que possuem como classes de intervalos predominantes as de número 3 e 4. Estas classes de intervalos foram escolhidas por proporcionarem o predomínio de intervalos de terça e sexta, assim como ocorre na música tonal.

A seção A tem a nota dó como centro. Para que esta nota fosse percebida como centro, escolhi utilizar as transposições dos acordes que contêm esta nota, assim como fora demonstrado na seção sobre organização das alturas. A sequência de acordes utilizada foi: (0,3,7), (0,1,4), (0,3,7), (0,1,4), (0,1,4,8) e (0,2,5,8)¹⁷ com ritmo harmônico de um acorde por compasso na primeira parte da seção A (do c.1 ao c.6). (0,3,7), (0,1,4), (0,3,7), (0,1,4), (0,1,3,5), (0,2,3,6), (0,1,3,7) e (0,3,7) com o ritmo harmônico de um acorde por compasso até o c.10 e dois tempos por acorde no ponto culminante que ocorre do c.11 ao c.13 na segunda parte da seção A (que vai do c.7 ao c.15).

Quanto à organização temporal da seção A, utilizei o conceito de fluxos temporais sobrepostos, exposto no capítulo anterior, contribuindo assim para a criação da atmosfera caótica à qual me referi anteriormente.

¹⁷ De todos os acordes utilizados na seção A, somente o (0,2,5,8) pertence ao grupo B da tabela de Paul Hindemith, pois este é o único que possui o trítone em sua formação.

Exemplo 15: Compasso 5 de "Misantropia" - Sobreposição de fluxos temporais

No exemplo anterior é demonstrada a utilização do procedimento técnico denominado sobreposição de fluxos temporais que ocorre na música “Misantropia”. As ligaduras de fraseado demarcam as articulações temporais, criando para cada uma delas uma hierarquia métrico/temporal característica, propiciando uma sobreposição de fluxos temporais assimétricos. Também foram utilizados os caracteres rítmicos *acelerando* e *ritardando*, conforme a intenção de aumentar ou diminuir a tensão.

Exemplo 16: "Misantropia" compasso 12 - Acelerando rítmico para o clímax da seção A

No exemplo 16 é demonstrado o momento de maior tensão da seção A, destacado com um quadro o acelerando rítmico que contribui para o aumento de tensão.

Na fase de mixagem da seção A, foi escolhido um *preset* do Guitar Rig 4 chamado Psychekiller. Este pré-set gera uma série de frequências adicionais às executadas pelas guitarras, contribuindo para a criação da atmosfera caótica citada anteriormente.

A regulação utilizada para a sonoridade do Psychekiller é apresentada a seguir na figura 1.



Figura 1: *preset* Psychekiller do Guitar Rig 4

Na passagem da seção A para a B, bem como na volta de B para A, ocorrem modulações de andamento. Optei, nesta obra, por não realizar a mudança entre as seções ininterruptamente. Por este motivo a modulação métrica serviu somente para aumentar o andamento da seção B em relação ao da seção A. Na seção A, a semínima é executada com andamento de 35 BPB em um compasso 4/4. Na seção B a semínima pontuada é executada com andamento de 35 BPM em um compasso 6/8 (que faz a colcheia ter uma duração de 105 BPM, enquanto na seção A, a colcheia possui a duração de 70 BPM). Quando a seção A é retomada, o andamento volta a ser de semínima a 35 BPM com o compasso 4/4.

A seção B (c.15 ao c.32) conta em sua instrumentação com duas guitarras e um sintetizador. Para a harmonia da seção B também foram escolhidos acordes que favoreçam o predomínio das classes de intervalos 3 e 4. Porém para esta seção, utilizei três acordes que contêm três dissonâncias em seus vetores intervalares (enquanto que na seção A os acordes variavam entre 0 e 3 dissonâncias em seus vetores), o que deixa este trecho significativamente mais tenso do que a seção A.

Forma Primária	Classes					
0.2.3.6	1	2	3	4	5	6
0.1.3.6	1	1	2	1	0	1
0.1.3.7	1	1	2	0	1	1
	1	1	1	1	1	1

Exemplo 17: Acordes utilizados na seção B e seus vetores intervalares

Como podemos observar no exemplo 17, os três acordes utilizados na seção B de “Misanthropia” pertencem ao grupo B da tabela de Hindemith, pois todos apresentam a ocorrência do trítone em sua estrutura, representado pela classe de intervalo número 6 em seus vetores intervalares.

A harmonia da seção B foi transposta cinco semitons acima em relação à seção A, deixando como nota predominante o fá. Escolhi esta transposição dos acordes por observar que todos os acordes desta seção possuem trítone, proporcionando assim, que fossem enfatizadas alternadamente as notas fá e si. Com ênfase nestas notas, remeti de forma não direta à relação de tônica e dominante existente nas formas ABA da música tonal. Tendo a seção A com a nota dó como centro e a seção B alternando entre as notas fá e si (trítone característico do acorde de dominante G7), foi construída esta relação em um contexto harmônico atonal.

A estruturação temporal da seção B se diferencia da estruturação da seção A, pois apresenta uma série de contrapontos de caracteres rítmicos. O sintetizador em sua pauta inferior (ou registro grave) executa o caráter rítmico denominado como Pulso Metronômico, pois demarca a pulsação, utilizando uma seqüência de semínimas pontuadas. Porém, somente a pauta inferior do sintetizador apresenta uma estrutura regular, havendo na pauta superior e nas duas guitarras desenvolvimentos temporais que apresentando assimetrias métricas sobrepostas, contando com *acelerandos* e *ritardandos*, propiciando um contraponto de caracteres rítmicos, o que causa uma atmosfera ainda mais caótica do que a da seção A.

Exemplo 18: "Misantropia" compassos 21 e 23 - Contraponto de caracteres rítmicos

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line features dynamic markings of *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f*. The piano accompaniment includes a red box highlighting a section of the bass line with a tempo marking of $\text{♩} = 35$ and a *mf* dynamic, and a green box highlighting a section of the bass line with a tempo marking of $\text{♩} = 41,9$ and a *f* dynamic. The score is written in a standard musical notation style with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 19: "Misanthropia", compassos 24 ao 31 - Ponto culminante da Seção B

No exemplo 19, é apresentado o ponto culminante da seção B, sendo demarcado com os quadros vermelho e verde o mesmo fragmento melódico executado pelo registro grave do sintetizador com andamentos diferentes. No quadro vermelho é apresentado o fragmento com o andamento de semínima pontuada a 35 BPM e no quadro verde o

mesmo fragmento melódico é apresentado com o andamento de semicolcheia ligada à semínima a 41,9 BPM. Logo após o clímax da seção B, é retomada a seção A para o fechamento da obra, tornando a ter a nota dó como centro.

2.2 Visão Poética Delirante de um Jejuador

A segunda faixa do disco conceitual *Olhar* foi inspirada na parte do conto na qual o personagem principal passa mal tem uma crise de inanição.

[...] Uma tarde, enquanto lia Propércio ao som de Mahler, senti-me mal e desmaiei. Quando voltei a mim percebi que anoitecera. Um repulsivo suor frio cobria meu corpo, que tremia em espasmódicas convulsões cortadas por arrepios que faziam bater os meus dentes, como se fossem castanholas. Em seguida comecei a ter visões, a ouvir vozes. Cambaleando, fui até a mesa do escritório, apanhei a caneta e escrevi um poema. Depois desmaiei novamente.

O poema escrito pelo personagem neste momento de pesadelo denominado *Os Trabalhadores da Morte*, no qual ele descreve o processo de decomposição do corpo humano após a morte através do trabalho das bactérias:

OS TRABALHADORES DA MORTE

(Para Mégnin e H. Gomes)

Joyce, James se emocionava com a marca marrom de
cocô na calcinba
(nem tão calcinba assim, naquele tempo)
da mulher amada.
Agora a mulher morreu
(a dele, a sua e a minha)
e aquela mancha marrom de bactérias
começa a tomar conta do corpo inteiro.
Elas atacam em turnos:
muca, muscina e califora,
belos nomes,
dão início ao trabalho de destruição;
lucilia, sarcófaga e onésia
fabricam os odores da putrefação;
dermestestes (afinal um nome masculino)
cria a acidez da pré-fermentação;
fiofila, antomia e necróbia fazem
a transformação caseínica dos albuinínóides:
tireófiro, lonchea, ofira, necroforus e saprinus

são a quinta invasão, dedicada à fermentação;
 urópode, tiroglifos, glicijãgos, tracinotos e serratos
 consagram-se a dissecação;
 anglossa, tineola. tirea, atageno, antreno
 roem o ligamento e o tendão,
 afinal tenébrio e ptino
 acabam com o que restou
 de homem, gato e cão.
 Não há quem resista a esse exército
 contido num cagalhão.

A música “Visão Poética Delirante de um Jejuador” que compus inspirado no trecho e no poema extraídos do conto foi estruturada na forma ABC. O modo em que cada uma destas seções foi composta será exposta a seguir.

2.2.1 Seção A

Para compor a Seção A decidi abrir mão do modelo de organização das alturas estipulado na fase de pré-composição em prol de utilizar uma espécie de escala pentatônica, que é na verdade um conjunto de cinco classes de nota formado pelas classes (7,8,11,0,3). A utilização de somente um conjunto de classes de notas contribuiu para que pudesse criar uma textura densa e estática remetendo à sensação de estar dentro de um pesadelo. Para realizar esta textura gravei duas frases de áudio na guitarra. Na primeira executei somente a nota sol grave de forma lenta e repetida. Na segunda frase executei uma frase escalar com as notas do conjunto escolhido. O *preset* de efeito utilizado para estas gravações foi o *in the Streets* do Guitar Rig, que proporciona para a guitarra um timbre bastante distorcido.



Exemplo 20: Guitarras 1 e 2 utilizadas na composição da Seção A de “Visão Poética Delirante de um Jejuador”



Figura 2: Janela do Guitar Rig4 *preset* in the Streets

Logo em seguida manipulei cada uma das gravações apresentadas na figura 3, com o *patch* de *MAX/MSP* que denominei Quatro Delays. Este *patch* permite que quatro *delays* sejam adicionados a uma faixa de áudio, bem como que a duração e as alturas de cada um destes *delays* sejam alteradas em tempo real, enquanto a faixa de áudio original é executada em *loop*.

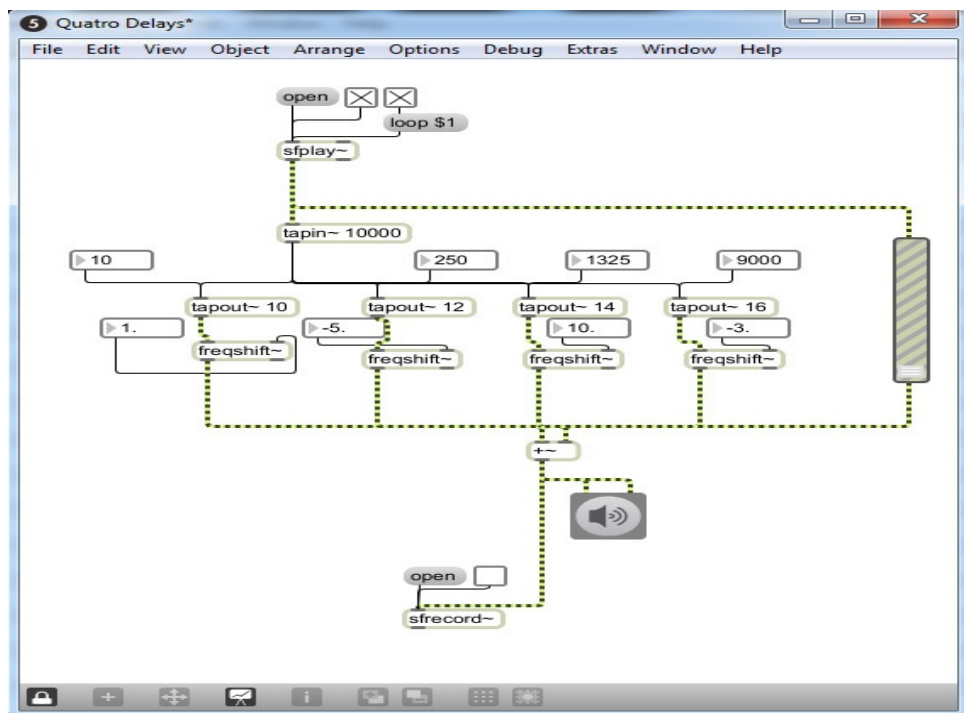


Figura 3: Patch criado no MAX/MSP denominado “Quatro Delays”

Após realizar as manipulações, passei à fase de mixagem dos materiais resultantes. Comecei trabalhando com um só *track* e, na medida em que necessitei aumentar a tensão, fui sobrepondo gravações em diferentes *tracks* sob diferentes localizações no *pan*. Além disso, para alguns destes *tracks* transpus as sonoridades para inúmeras quantidades de semitons (aleatoriamente). Através da combinação destes procedimentos consegui criar uma textura complexa que contribuiu significativamente para que eu alcançasse o caráter de “pesadelo” pretendido para esta música. A Seção A é iniciada com um *fade in*, fazendo com que suas primeiras notas sejam executadas em pianíssimo, e se desenvolve crescendo gradativamente até o clímax; logo após o clímax, é executado um *fade out* ao mesmo tempo em que as sonoridades da Seção B vão sendo introduzidas por *fade in*, causando um efeito que chamei “descortinagem”, que faz com que uma sonoridade que aparecia em segundo plano passe gradativamente ao primeiro plano e vice-versa.

2.2.2 Seção B

Para a composição da Seção B, utilizei microfones modelo *CO2* para realizar a gravação do poema *Os trabalhadores da Morte* que recitei. Após, recortei a gravação subdividindo o seu conteúdo em quatro partes. O próximo passo foi manipular cada

uma das quatro faixas de áudio no *patch* Quatro Delays que apresentei acima na seção 2.2.1. A aplicação dos *delays* atuando com diferentes durações e alturas sobre as faixas de áudio originais criou a sensação de que havia uma multidão de pessoas recitando o poema. Além de aplicar a manipulação utilizando o Quatro Delays, utilizei o *software* Free Audio Editor para modificar a velocidade em que a faixa de áudio é executada tornando-a ora mais lenta, ora mais rápida. Este procedimento aumentou ainda mais a sensação de que se tratava de uma multidão a recitar o poema.

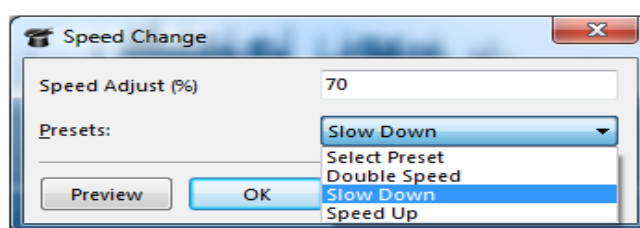


Figura 4: Plugin Speed Change do software Free Audio Editor

O *plugin* Speed Change do software Free Audio Editor, além de permitir que sejam utilizados três *presets* - Double Speed (200%), slow down (70%) e Speed up (150), permite que sejam escolhidas as porcentagens de variação no andamento pela determinação da inserção do número desejado no campo Speed Adjust (%). Na Seção B, assim como ocorrerá na Seção A, foi utilizada na fase de mixagem uma série de sobreposições de faixas de áudio, fazendo com que a música se tornasse bastante densa, contribuindo com isso para a obtenção de um caráter que remetesse a um pesadelo.

2.2.3 Seção C

A Seção C apresenta uma volta do material da guitarra apresentado na Seção A sobreposto ao material da Seção B, fazendo com que os dois se alternem rapidamente na posição de primeiro plano. Para a finalização da música, a sonoridade formada pela mixagem das duas seções anteriores é manipulada em outro *patch* do MAX/MSP, denominado Pitch Looper. Este *patch* proporciona a mudança na afinação de uma determinada faixa de áudio, causando uma sensação de *glissando* microtonal ascendente ou descendente dependendo da escolha de quem o manipular. Além de alterar a afinação das faixas de áudio, se escolhermos alterar a velocidade, pressionando qualquer tecla do teclado que aparece à esquerda (abaixo de “play”), excetuando-se o Dó central que mantém o andamento original, alteramos também a velocidade com que os áudios são

tocados. Quanto mais agudo, mais rápido o áudio é executado; quanto mais grave, mais lento.

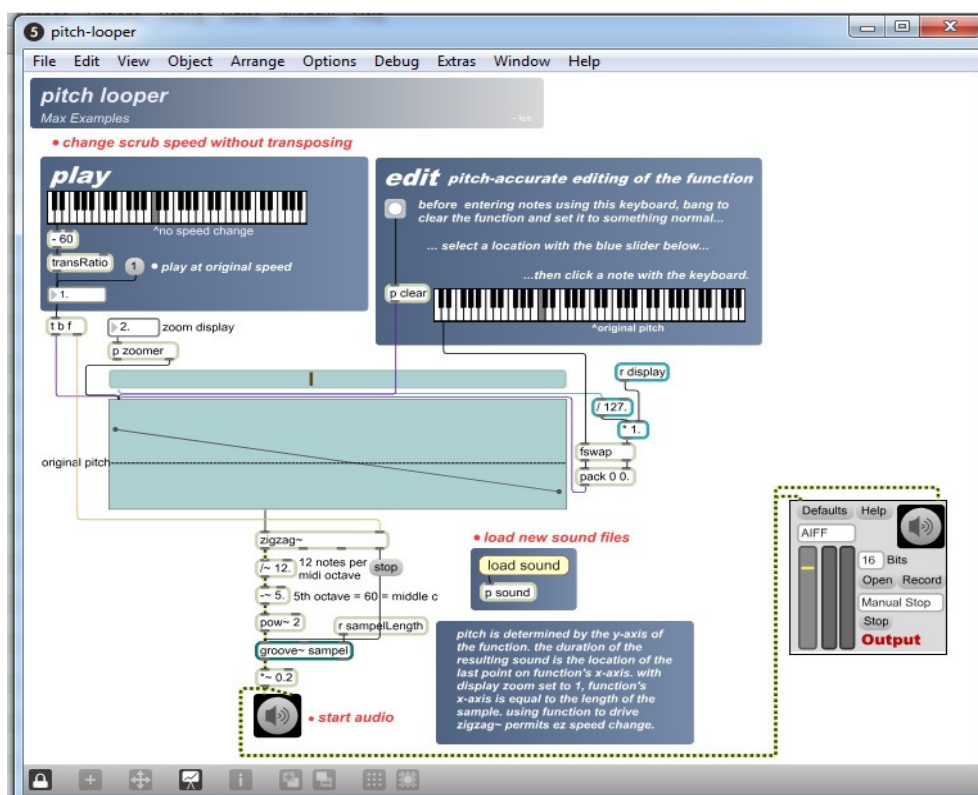


Figura 5: Patch pitch looper do MAX/MSP

A figura 5 apresenta a janela do *pitch looper* com a curva de manipulação¹⁸ partindo do agudo para o grave que foi utilizada na Seção C, que faz com que as alturas sejam ao mesmo tempo “desafinadas” para o grave e tornem-se gradativamente mais lentas até chegar ao subgrave e alcançar frequências inaudíveis para os humanos, “acordando do pesadelo” e encerrando assim a faixa dois do disco .

2.3 Olhar

“Olhar” é a terceira faixa, e a faixa título do disco conceitual. Esta composição está relacionada com a parte do conto logo após o personagem principal passar mal e ser convidado pelo seu médico para jantar. Trata-se do início da transformação do olhar do

¹⁸ Quadro azul, ao lado direito de onde está escrito “original pitch”, que serve para controlar a direção em que o *glissando* será aplicado.

personagem, o momento em que ele sente prazer em se alimentar da carne de um animal com olhar inteligente.

Coloquei, então, o primeiro pedaço na boca. Em seguida outro naco, e outro, e a truta foi inteiramente devorada.

Comer aquela truta, devo admitir, foi uma experiência mais do que agradável. Eu não esperava sentir um prazer e uma alegria tão grandes, apenas por ingerir um mísero pedaço de carne de peixe[...]

Durante alguns dias comi - na verdade deixei de comer - o suflê de Talita. Pensava na truta, de uma maneira extremamente complexa: no gosto da carne; nos elegantes movimentos do peixe nadando no aquário; na estranha sensação que tivera ao abrir a truta com a faca, como um cirurgião, seguindo instruções de Goldblum; e pensava, principalmente, no olhar da truta respondendo ao meu olhar.

Enquanto isso, mergulhava em elucubrações etológicas e literárias. Lembrava-me do conto de Cortázar em que o narrador se torna um axolotl, e no conto de Guimarães Rosa, em que ele se transforma numa onça. Mas eu não queria tornar-me uma truta: eu queria COMER uma truta de olhar inteligente.

Para a música inspirada por esta passagem do conto, que trata do início das transformações sofridas por seu personagem principal, compus uma fantasia¹⁹ com caráter psicodélico. A liberdade na construção formal que é característica das fantasias proporcionou que pudesse compor seções musicais de forma improvisada, contribuindo assim com o efeito de transformação dos materiais musicais contidos na obra, bem como para alcançar o caráter expressivo que precisava, pois, ao improvisar, pude transmitir diretamente para o instrumento o que imaginava para cada seção. Nesta composição, todos os materiais musicais apresentados foram compostos de forma improvisada, num processo de “tentativa e erro” no qual a escolha dos materiais musicais foi guiada pela percepção. Este processo teve como característica positiva uma maior espontaneidade composicional. Porém, trouxe como característica negativa uma dificuldade para que se alcançasse coesão formal.

Para resolver o problema formal, Dottori sugeriu que eu desenhasse a forma musical, para visualizar os blocos formais da composição graficamente, e com isso, planejar e resolver os problemas formais da fantasia. O desenho gráfico desta experiência é o que apresentarei a seguir:

¹⁹ Um termo adotado na Renascença para uma composição instrumental cuja forma é desenvolvida com liberdade. Segundo Field, esta forma composicional foi criada por Luis de Milan, 1535-6. Durante os séculos XVI e XIX, as Fantasias mantiveram esta liberdade subjetiva, e suas características formais e estilísticas puderam, conseqüentemente, variar livremente, desenvolvendo desde diversos tipos de improvisos até composições estritamente contrapontísticas desenvolvidas sob formas seccionais mais ou menos padronizadas (Field 2000).

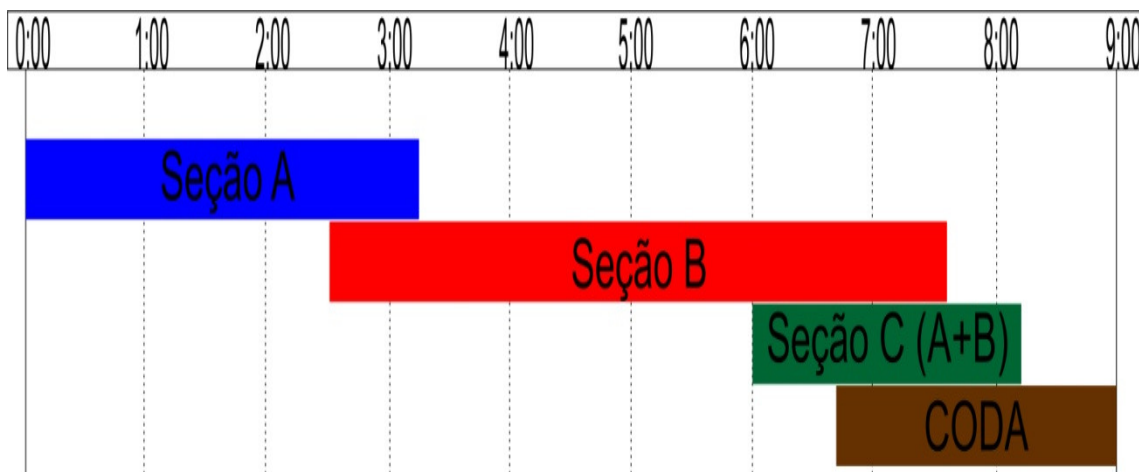


Gráfico 2: Forma da música "Olhar"

No Gráfico 2 podemos visualizar a estrutura geral da forma da música "Olhar". Como se disse este gráfico foi construído quando havia acabado de compor a Seção B, e precisava encontrar uma forma de unificar formalmente as Seções A e B que são contrastantes. Com a construção do gráfico pude planejar uma forma de compensar o desequilíbrio estrutural causado pela proporção significativamente maior da Seção B com relação à Seção A, compondo uma Seção C que desenvolve os materiais apresentados por estas duas seções e mais uma coda na qual esses materiais são fragmentados e novamente sobrepostos.

2.3.1 Seção A

A Seção A se desenvolve do minuto 0:00:00.000 ao minuto 0:03:14.410. A harmonia da Seção A foi composta utilizando conjuntos nos quais as classes de intervalos predominantes são 5 e 6, ocasionando uma maior ocorrência dos intervalos de quarta justa, quinta justa, quarta aumentada e quinta diminuta.

Forma Primária T2	Classes					
	1	2	3	4	5	6
2.4.7.10	0	1	2	1	1	1
2.3.8	1	0	0	0	1	1
2.3.7.9	1	1	0	1	2	1
Soma	2	2	2	2	4	3

Exemplo 21: Harmonia da Seção A de "Olhar"

No Exemplo 21 é apresentada a harmonia da seção A, na qual as formas primárias dos conjuntos foram transpostas pelo índice 2, visando tornar a classe de nota 2 (ou nota ré) a nota polar da seção. Quanto à estruturação temporal, não foram utilizadas sistematicamente as técnicas descritas na seção 1.4 *Estruturação temporal* deste trabalho. Porém, o fato de realizar música para gravação permitiu que fossem alcançados efeitos sonoros semelhantes pela gravação de improvisos, que eu pude acelerar e desacelerar livremente e sobrepor, sendo guiado pelo ouvido e não por técnicas e cálculos estruturais, fazendo com que eu alcançasse, com maior facilidade, o caráter expressivo desejado.

A Seção A de “Olhar”, foi composta utilizando uma instrumentação que conta com a guitarra (plugin *Guitar Rig 4 - 153 Dubstar*), sintetizador CS80V (plugin *C.Laurence - Horns - C.L.MeekTrumpets*) e bateria eletroacústica. A forma com que estes instrumentos foram mixados é apresentada na figura a seguir:

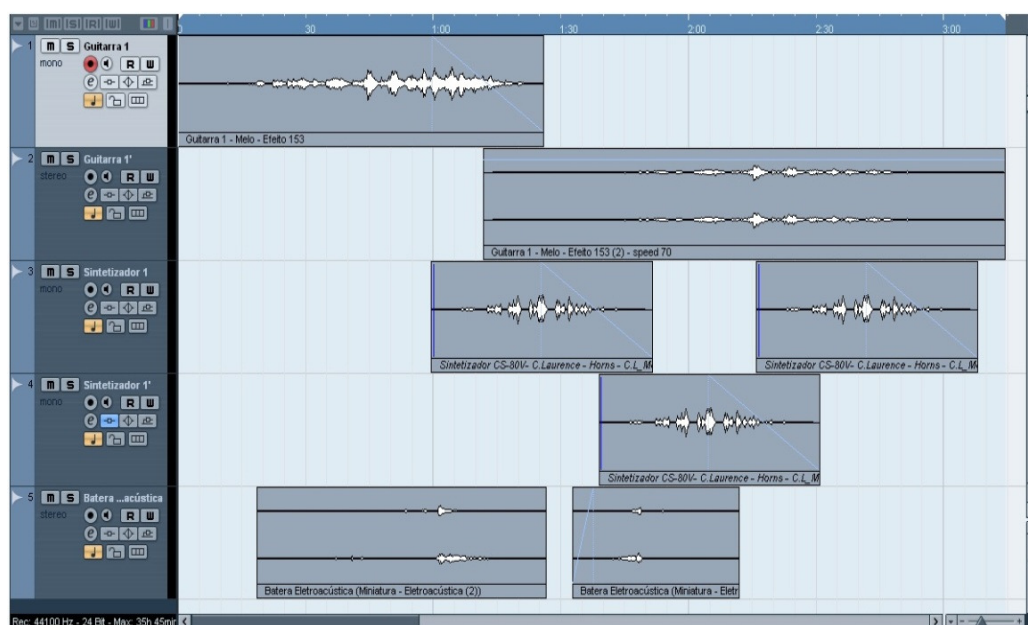


Figura 6: Mixagem da Seção A de “Olhar” apresentada na janela do Cubase²⁰

A Guitarra 1 foi composta de forma improvisada, em que eu utilizava livremente o braço da guitarra, subindo e descendo as escalas, acelerando e desacelerando o andamento livremente conforme meu ouvido sentia necessidade. Para alcançar o resultado final gravado no disco, realizei uma série de edições, sempre que percebia que

²⁰ Todos exemplos contendo a janela do *Cubase* apresentando a mixagem das seções ou obras completas contidas neste trabalho, também servem para que o leitor possa visualizar o desenvolvimento dos materiais musicais ao longo do tempo, assim como é possível observar no Gráfico 2 que apresenta a forma da música *Olhar*.

a frase que eu estava desenvolvendo se afastava do caráter pretendido, recortando, deletando, gravando e colando muitas vezes.

Logo após concluir a gravação do improviso, utilizei o software *Melodyne* para afinar e modificar as notas do improviso fazendo com que as notas dos conjuntos apresentados no exemplo 21 fossem as únicas a serem executadas.

Tendo o *track* da guitarra com o improviso pronto, utilizei o software *Guitar Rig 4*, para encontrar um plugin (*setup*) de efeito que contribuísse para o caráter da seção. O efeito escolhido foi o 153 Dubstar, que contém uma combinação do *phaser* com dois *reverbs* que ajudam a preencher os espaços sonoros deixados pela execução da guitarra solo.



Figura 7: Janela do Guitar Rig4 setup 153 Dubstar.

A guitarra 1' apresentada no *track 2* da Figura 7 é exatamente a mesma gravação apresentada na guitarra 1 *track 1*, porém, utilizei o plugin Speed Change do software Free Audio Editor para fazer com que fosse tocado mais lento, a setenta por cento do seu andamento original.

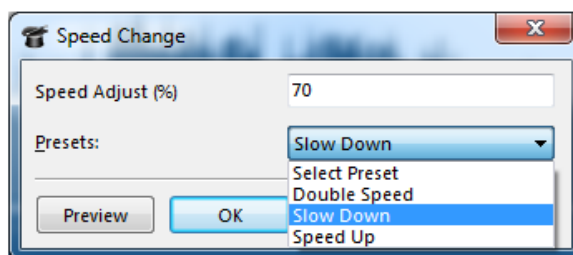


Figura 8: Plugin Speed Change do software Free Audio Editor

O sintetizador 1 apresentado no *track 3* foi composto da mesma forma improvisada e com a mesma harmonia que descrevi acima. Executei as notas no controlador, depois editei o arquivo MIDI que foi gerado para que as notas executadas fossem aquelas pertencentes aos conjuntos da harmonia. Depois disso, copie e cole as notas dobrando a melodia com as notas que completam os conjuntos. O instrumento virtual utilizado para a criação do timbre do sintetizador foi o CS80V e o *preset* utilizado foi o C.Laurence - Horns - CL_MeekTrumpets. Este timbre é formado por síntese aditiva possuindo um envelope que suprime o ataque das notas, fazendo com que seja difícil a identificação das alturas. Este efeito contribuiu significativamente com o caráter psicodélico da música.



Figura 9: Instrumento virtual CS80V - *preset* C.Laurence - Horns - CL_MeekTrumpets.

O Sintetizador 1' apresentado no *track 4* é uma cópia do Sintetizador 1 transposto doze semitons acima, assim como o trecho apresentado no *track 3* entre os

minutos 0:02:16.020 e 0:03:08.020 é uma cópia do Sintetizador 1 transposto doze semitons abaixo.

A bateria eletroacústica apresentada no *track 5* foi composta utilizando gravações de pratos de bateria processados através de síntese granular. Para a realização da síntese utilizei um *patch* exemplo do *MAX/MSP* chamado Granularized, com o qual é possível se escolher a velocidade dos grãos em milissegundos, a variação nas alturas do áudio (*pitch*) e o efeito *stereo* a ser utilizado.



Figura 10: Patch Granularized do MAX/MSP

Após realizar a síntese granular com os pratos toquei o áudio resultante em *reverse*, fazendo com que os grãos gerados a partir da gravação dos pratos de bateria fossem tocados de trás para frente e desta forma causando o efeito que ouvimos na Seção A.

2.3.2 Seção B

A Seção B se desenvolve do minuto 0:02:30.666 ao minuto 0:07:35.510. Para a organização das alturas da Seção B utilizei os mesmos conjuntos apresentados na Seção A, porém transpostos seis semitons abaixo proporcionando uma maior ocorrência de trítonos nas ocasiões em que as harmonias das duas seções são sobrepostas. Assim como na Seção A, a estruturação temporal, ou melhor, a sobreposição de fluxos temporais da Seção B ocorreu de forma improvisada, guiada pela percepção e sensibilidade, na busca pela obtenção do caráter expressivo desejado.

A Seção B de “Olhar”, foi composta utilizando uma instrumentação que conta com baixo (guitarra com o *plugin* Guitar Rig 4 - Oktaver), clarinet sib (com *plugin* de efeito do sintetizador B4 II - 54:dhooop-sticks), sintetizador CS80V (*plugin* C.Laurence - Horns - C.L_MeekTrumpets), bateria (Addictive Drums) e a guitarra (Guitar Rig 4 - 153 Dubstar). A forma com que estes instrumentos foram mixados é apresentada na figura a seguir:

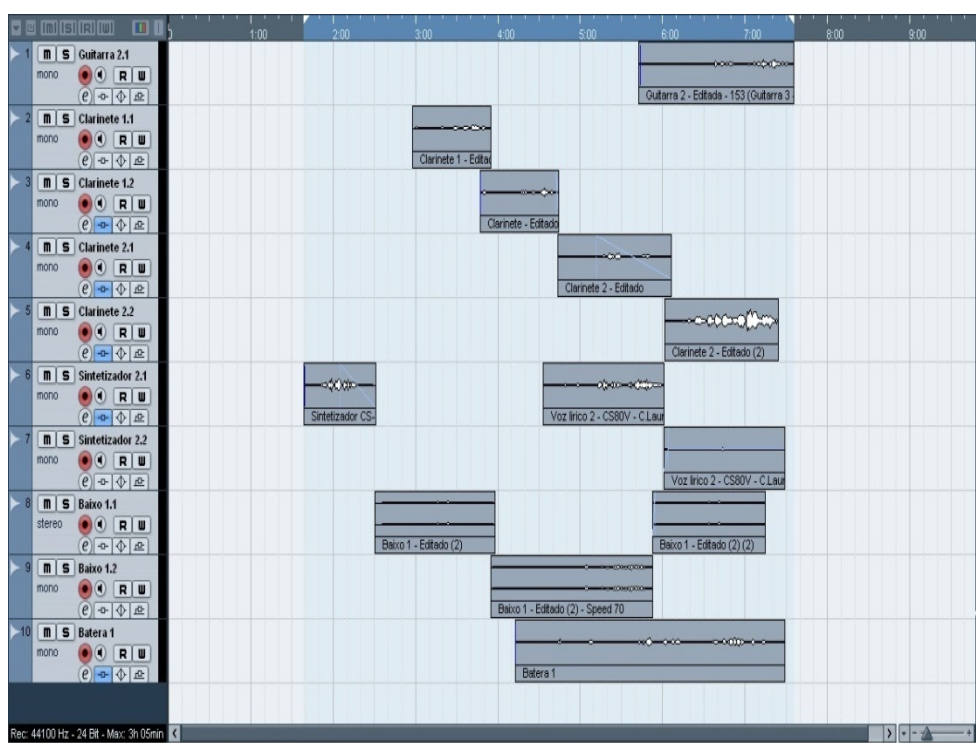


Figura 11: Mixagem da Seção B de Olhar apresentada na janela do Cubase.

A Seção B inicia com o baixo 1 sendo tocado com um *fade in*, enquanto a Seção A ainda está sendo executada. Logo em seguida temos a entrada dos clarinetes 1.1 e 1.2, bateria, dos sintetizadores 2.1 e 2.2, e por fim dos clarinetes 2.1 e 2.2, todos realizando

um *fade in*, causando um efeito de “descortinagem”, no qual instrumentos que ora estavam em segundo plano na mixagem passassem para o primeiro plano de forma alternada.

A guitarra 2 foi composta com as mesmas características improvisatórias, harmônicas e de timbre que as guitarras 1 e 1’ da Seção A, porém, é executada com um material melódico mais tenso e, em um andamento mais rápido, contribuindo assim com o direcionamento da tensão musical para o clímax.

Para a gravação do clarinete 1.1 utilizei dois microfones CO2 condensadores direcionais. Assim como todos os demais instrumentos musicais utilizados nesta composição, o clarinete 1.1 foi composto de forma improvisada e depois suas notas foram editadas no Melodyne para que as notas dos conjuntos aparecessem na execução final da obra. Para disfarçar a qualidade ruim do timbre do clarinete utilizado e ao mesmo tempo criar um timbre mais psicodélico utilizei o *preset* 54:dhoop-sticks do sintetizador B4II como *plugin* de efeito sobre a gravação do clarinete.



Figura 12: Sintetizador B4II - *preset* 54:dhoop-sticks.

O clarinete 1.2 é uma cópia do clarinete 1.1 transposto doze semitons acima. Quanto ao clarinete 2.1, ele é composto com o mesmo timbre do clarinete 1.1 descrito

anteriormente. Porém, sua melodia é composta em um andamento mais rápido e utilizando uma série de notas que não fazem parte dos conjuntos escolhidos na fase de pré-composição. Neste momento da composição, em que a música começa a ficar gradativamente mais tensa sendo conduzida em direção ao seu clímax, decidi me afastar um pouco da harmonia proposta para alcançar resultados melódicos que contribuíssem para o direcionamento da tensão. Utilizei o Melodyne somente para enfatizar a nota sol# que é central nesta seção. O clarinete 2.2 é uma cópia do clarinete 1.1 transposto doze semitons acima.

O sintetizador 2.1 é composto utilizando a mesma forma descrita na Seção A para o sintetizador 1, utilizando o instrumento virtual CS80V com o *preset* C.Laurence - Horns - CL_MeekTrumpets. A harmonia utilizada no sintetizador 2.1 é a mesma utilizada pelo sintetizador 1 na Seção A, tendo como nota central o ré. Com isto, sobrepus instrumentos tocando harmonias diferentes que formam entre si um trítone sobre suas notas polares, no momento de maior tensão da música. O sintetizador 2.2 é uma cópia do sintetizador 2.1 transposto doze semitons abaixo.

O baixo 1.1 foi composto utilizando a guitarra com o *plugin* Guitar Rig 4 tendo como efeito o Oktaver. O Oktaver serve para adicionar frequências de até duas oitavas abaixo a uma faixa de áudio, formando um dobramento duplo da gravação executada. Este *setup* de efeito permite que possamos escolher qual é o volume do som original (Direct), da primeira e da segunda oitavas abaixo (Oct 1 e Oct 2 respectivamente).



Figura 13: Oktaver.

O baixo 1.2 é uma cópia do baixo 1.1 tocado com o Speed Change do *Free Audio Editor* a setenta por cento do andamento. No *track* 8 da figura 11 (mixagem da seção b) do baixo 1.1 entre os minutos 0:05:52.813 e 0:07:14.725 é executada uma cópia do baixo 1.1 no andamento original, contribuindo assim com o efeito de acelerando que conduz para o clímax. A bateria que é executada no *track* 10 foi composta utilizando o controlador MIDI com o instrumento virtual Addictive Drums. Para compor a bateria ouvi as gravações contidas nos demais *tracks* e executei as

viradas (ou rolos) quando senti que tais intervenções da bateria contribuiriam para a composição. Após completar a mixagem da Seção B, compus a Seção C e realizei um *fade out* para o final da Seção B e um *fade in* simultâneo para o começo da Seção C visando que a transição de uma seção para a outra não fosse percebida com clareza, assim como é possível realizar transições ininterruptas através das modulações métricas.

2.3.3 Seção C

A Seção C se desenvolve do minuto 0:05:59.270 ao minuto 0:08:12.867. Esta seção foi composta utilizando o *patch* de *MAX/MSP* chamado *Quatro Delays*, o mesmo que foi utilizado na faixa 2 “Visão Poética Delirante de um Jejuador”. Desta vez, o áudio utilizado para a manipulação foi o do final da Seção B, a partir do minuto 0:06:00.000. Os *delays* foram manipulados enquanto a faixa de áudio era executada em *loop*. Portanto, diversas sobreposições foram causadas pelos *delays* que ocorriam em velocidades e transposições que variavam de acordo com os meus comandos sobre o *patch*.

Após realizar a manipulação do áudio do fim da Seção B com os *delays*, percebi que mesmo com a sobreposição dos *delays* eu ainda não havia alcançado uma sonoridade tensa o bastante para alcançar o clímax. Foi quando decidi sobrepor cópias das faixas de áudio resultantes da manipulação, iniciando cada uma delas um pouco depois da outra e organizando para que cada uma delas ficasse em uma posição no *pan*.

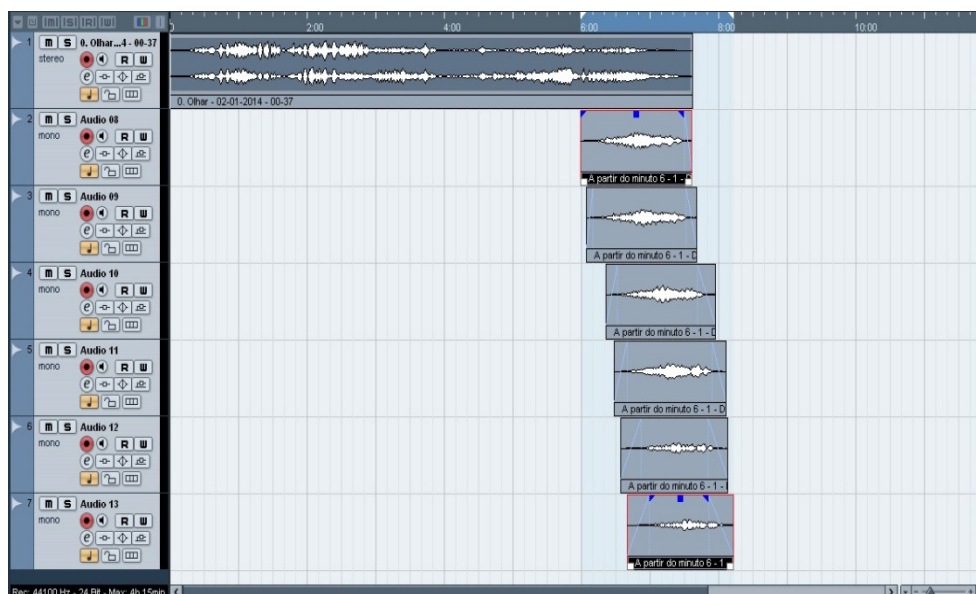


Figura 14: Mixagem da Seção C de “Olhar” apresentada na janela do Cubase

Pelo procedimento descrito acima e demonstrado na figura anterior, alcancei o efeito que desejava, com vários acontecimentos sobrepostos e ocasionando um grande aumento de tensão para enfatizar o ponto culminante da peça.

2.3.4 CODA

A CODA se desenvolve do minuto 0:06:40.737 ao minuto 0:08:57.535.

Para compor a textura fragmentada da CODA, realizei um trabalho bastante artesanal, pois, recortei pequenos fragmentos característicos de cada um dos instrumentos apresentados na obra e utilizei como *sample* (amostra) para o software *Kontakt 3*. Depois de criar as amostras com os trechos desejados, montei um arquivo MIDI no qual as notas iniciam longas, o que possibilita que reconheçamos mais facilmente os trechos no *sample* e, pouco a pouco fui utilizando notas mais curtas, fazendo com que só o início das amostras fosse tocado. Outra característica importante do processo de *sample* é que dependendo da altura das notas MIDI, as amostras são tocadas mais rápidas ou mais lentas do que na gravação original. Quanto mais agudas as notas MIDI, mais rápido e agudo as amostras são tocadas e, quanto mais grave são as notas MIDI, mais lenta e grave.

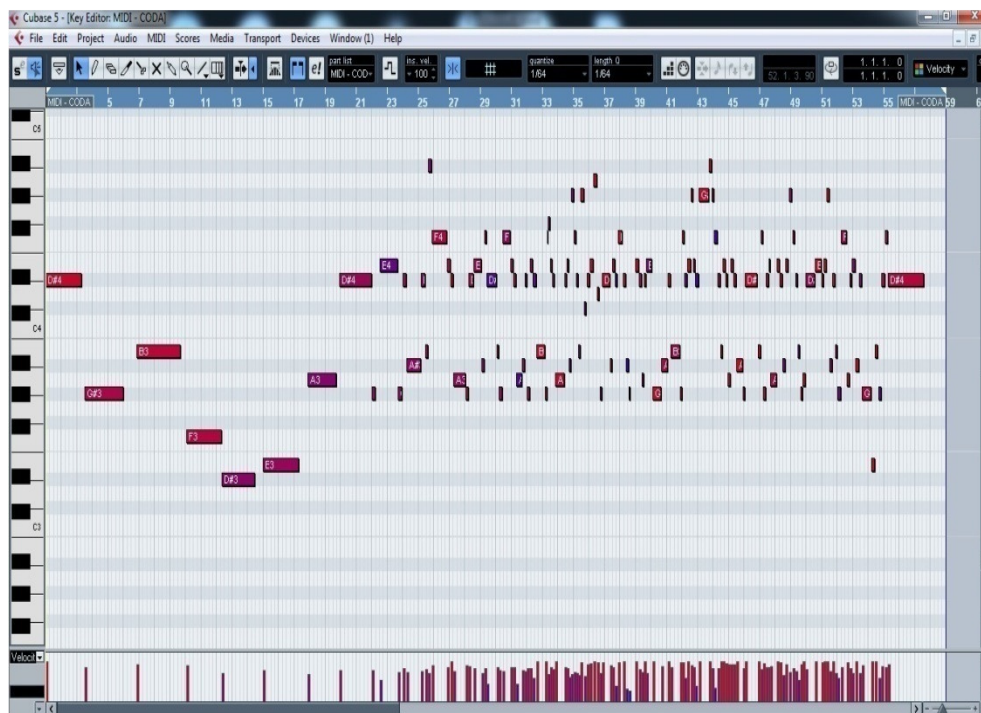


Figura 15: Arquivo MIDI-CODA apresentado na janela do Cubase

Após renderizar o áudio proveniente do *Sampler* de cada um dos instrumentos utilizados, precisei escolher e recortar as partes mais interessantes da manipulação. Feito isso, passei para a fase de mixagem dos materiais, quando utilizei diferentes dinâmicas e posições no *pan* para alcançar o resultado final apresentado na composição.

2.4 Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos

Para a quarta faixa do disco escolhi o título “Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos”, com o intuito de fazer referência ao trecho do conto em que me inspirei para compor a música. Como já expus anteriormente, Fonseca se utiliza das mudanças na preferência culinária do personagem para demonstrar a forma com que o seu olhar vai se modificando ou sua psicose vai aumentando.

Minha vida mudou depois desse dia. Dispensei Talita de fazer o suflê. Saía todas as noites para jantar num dos restaurantes com aquários.

Alguns tinham também lagostas e lagostins, que outrossim passei a comer, com grande prazer, conquanto esses animais tivessem olhos miúdos e opacos. Mas a força vital que se desprendia da carne sólida deles compensava a falta de um olhar sensível e inteligente. Sentia-me atraído pela robusta assimetria arcaica, pela monstruosa estrutura pré-histórica desses crustáceos.

A partir de então, enquanto ouvia música, durante o dia, minha mente não mais vagava em nebulosas divagações poéticas: pensava no que iria comer à noite.

Para compor a música da faixa 4 do disco, inspirada no trecho do conto transcrito acima, utilizei uma forma composicional conhecida como *collage* ou *cross-cutting*, que proporcionou efeitos sonoros bastante interessantes para a expressividade pretendida para esta obra.

Continuidade musical descontinuada, fragmentada pode ser chamada de collage ou cross-cutting, fazendo analogia a pinturas ou filmes cubistas, nos quais estas técnicas são comumente utilizadas. O uso infrequente de Colagem em épocas anteriores levou a uma certa incompreensão de seu surgimento na música recente, a colagem foi denominada como “Forma Momento”, com a implicação de que o tempo é agora percebido apenas como uma série de acontecimentos independentes. Embora esse tipo de pensamento seja um clichê do pensamento avant-garde, colagem, na verdade enriquece a continuidade. A ausência de transição em muitas das artes do século XX permite que muitos relacionamentos sejam estabelecidos de forma rápida e sem explicação - um aspecto de colagem profundamente compreendido por Eisenstein... (Schiff 1983, 40).

Para esta composição montei três blocos sonoros principais com os quais realizei as colagens. Tais blocos sonoros foram denominados como Bloco 1, Bloco 2 e Bloco 3. A harmonia escolhida para a composição desta peça contou com conjuntos que

favorecem o predomínio das classes de intervalo 2 e 3, proporcionando uma maior ocorrência dos intervalos de 2ª maior, 7ª menor, 3ª menor e 6ª maior.

Forma Primária T9	Classes de Intervalo					
	1	2	3	4	5	6
9.11.2	0	1	1	0	1	0
9.10.0	1	1	1	0	0	0
9.11.1.4	0	2	1	1	2	0
9.11.2.5	0	1	2	1	1	1
9.11.0.3	1	1	2	1	0	1
9.10.11.1	2	2	1	1	0	0
Soma	4	8	8	4	4	2

Exemplo 22: Harmonia utilizada na música “Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos”

No Exemplo 22 é apresentada a harmonia utilizada na música “Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos”, na qual as formas primárias dos conjuntos foram transpostos pelo índice 9, visando tornar a classe de nota 9 (ou nota Lá) a nota polar.

2.4.1 Bloco 1

Para o Bloco 1 compus cinco frases de guitarras de forma improvisada²¹, cada uma executada em um registro diferente da guitarra. Para a mixagem do bloco 1 utilizei 4 *tracks*, sendo que no primeiro deles utilizei dois improvisos diferentes. O timbre escolhido para todas as guitarras foi o do *preset* 002 4th Chill do Guitar Rig 4, que possui um modulador de frequências combinado a *delay*, *reverb*, *limiter* e um seqüenciador analógico. Todos os parâmetros de deste *preset* são programados para se modificar automaticamente durante a execução, causando uma série de ruídos sobre a faixa de áudio gravada.

²¹ Todos os improvisos realizados no disco foram manipulados no software Melodyne (exceto os executados no controlador MIDI), com o intuito de fazer com que as notas dos conjuntos estabelecidos na fase de pré-composição fossem executadas no resultado final da gravação.



Figura 16: Janela do Guitar Rig4 setup 002 4th Chill.

Com a realização dos procedimentos descritos nesta seção, consegui compor uma seção de caráter “áspero”, que foi inspirada no que imaginei ser o olhar das lagostas e lagostins de olhos pequenos na visão perturbada do personagem do conto, que segundo ele, embora sejam opacos, refletem a força vital destes animais.

2.4.2 Bloco 2

O Bloco 2 foi composto manipulando a gravação das guitarras realizada para o Bloco 1 no *patch* do *MAX/MSP* chamado Pitch Looper, que foi apresentado na seção referente à faixa 2 “Visão Poética Delirante de um Jejuador”.

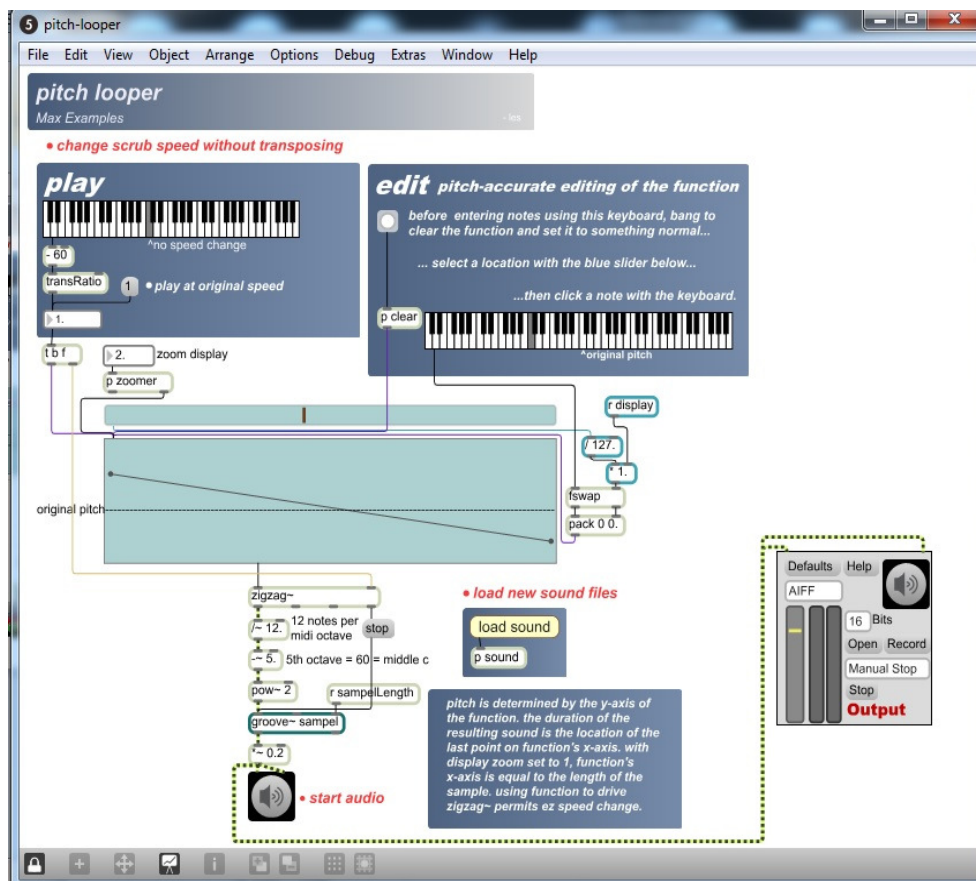


Figura 17: Patch Pitch Looper do MAX/MSP

A manipulação realizada com o Pitch Looper, direcionando a manipulação do agudo para o grave, além de causar um efeito de desafinação no qual as alturas vão baixando gradativamente, desaceleraram gradativamente o andamento. Este procedimento cria uma textura complexa com um caráter caótico que relacionei com a perturbação mental do personagem.

2.4.3 Bloco 3

Para a composição do Bloco 3 executei um improviso com o instrumento virtual *B4II pré-set 9: Space and Time*. O caráter lento e melodioso do sintetizador serviu como material contrastante em relação às sonoridades densas compostas para os outros dois blocos.

2.4.4 Colagem dos Blocos

Para realizar a colagem dos três blocos utilizei o mesmo processo de “descortinagem” utilizando *fade in* e *fade out* apresentado nas faixas dois e três. A forma com que os três blocos foram mixados é apresentada na figura abaixo.

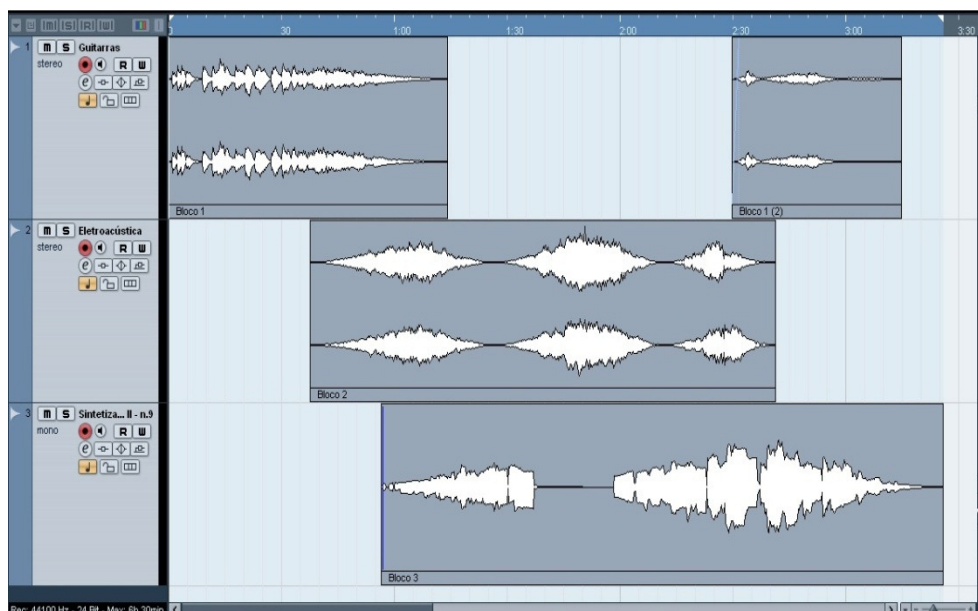


Figura 18: Mixagem da Seção B de “Olhar” apresentada na janela do Cubase

Para a realização desta composição, utilizando a técnica de colagem, foi necessário realizar uma série de testes buscando encontrar os pontos em que cada um dos blocos ficaria em evidência, e desta forma criar o caráter expressivo desejado. Cabe ressaltar ainda que, o processo de colagem encontrado em músicas de Igor Stravinsky²² e Elliott Carter²³ muitas vezes promove a alternância entre blocos sonoros sem a realização de transições. Com a utilização desta técnica em estúdio, utilizando *fade in* e *fade out* a alternância entre os blocos sonoros é feita de forma gradual, pois enquanto a intensidade de um bloco cresce, a intensidade do outro diminui.

²² Obras como *L'Histoire du soldat*, *Jeu de cartes* e *The Rake's Progress*.

²³ Variação 7 das *Variation for Orchestra* e no *Third Quartet*.

2.5 “Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora”

Assim como ocorrera na faixa 4, escolhi como fonte de inspiração para composição da faixa 5 um ponto do conto que remete a uma mudança nas preferências culinárias de seu personagem principal. Por este motivo, o nome escolhido como título da quinta e última faixa do disco foi “Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora”. Neste ponto do conto, o personagem principal, por sugestão de um garçom, decide experimentar um coelho à caçadora. O problema é que os coelhos servidos nos restaurantes são temperados com antecedência e, portanto, não é possível observar o olhar destes animais imediatamente antes de abatê-los e prepará-los, assim como ocorre com as trutas, lagostas e lagostins. Foi então que nosso personagem decidiu pedir instruções ao cozinheiro do restaurante sobre como preparar o coelho à caçadora. Depois disso, ele comprou e preparou um coelho à caçadora em seu apartamento.

O olhar esquivo do coelho me incomodou um pouco, faltava-lhe a candura, a franqueza do olhar da truta. Mas talvez fosse uma questão de sensibilidade e perspicácia - mas quem, qual, seria mais sensível e/ou inteligente que o outro? Eu sabia que na água habitavam alguns dos animais mais inteligentes da natureza; mas a truta não costumava ser incluída entre esses, era conhecida mais pela energia física, pelo vigor peripatético.

Eu nada sabia sobre coelhos. Eram um mistério para mim. Mas sabia, agora, matá-los e cozinhá-los, conforme o cozinheiro do restaurante me havia ensinado.

Segurei o coelho pelas orelhas, com a mão esquerda. As pernas do animal se distenderam, mas ele logo as encolheu e lançou-me um olhar. Um olhar significativo e direto, afinal!

"Obrigado, obrigado por esse olhar espontâneo e cândido", eu disse, sempre segurando o coelho pelas orelhas. Coloquei os rostos, o meu e o do animal, frente a frente, muito próximos. Li o olhar dele, um olhar de obscura curiosidade, de leve interesse, como se o que fosse acontecer não lhe importasse. Não era, pois, um olhar inquisitivo, de sondagem. Estão a me segurar pelas orelhas, é tudo que ele devia estar pensando.

Com a aba da mão direita, os dedos estendidos e juntos, dei um golpe na nuca do coelho. O cozinheiro me assegurara que apenas um golpe seria suficiente para matar o animal.

Mas todos aqueles anos em que passei comendo irregularmente suflês de espinafre, e sentado escrevendo, e deitado ouvindo e lendo os grandes clássicos, haviam contribuído muito pouco para o desenvolvimento da minha força muscular. O coelho, ao receber o golpe, tremeu e continuou com os olhos abertos, agora exprimindo um vago medo. Não era, todavia, um sentimento irracional, o coelho sabia o que estava acontecendo, que estava à mercê de um ente poderoso, que não poderia fugir e só lhe restava a resignação.

Encaramos, um ao outro - o coelho tremendo sem nenhum pudor, os estóicos olhos arregalados.

Foram precisos uns três ou quatro golpes. Finalmente o coelho cessou de se debater. (Fonseca 1994).

A composição musical inspirada nesta passagem do acima foi a única do disco que teve realização totalmente eletroacústica, fazendo referência à transformação do

olhar do personagem principal do disco conforme descrito na seção 2. Memorial descritivo de Composição.

Esta foi, sem sombra de dúvidas, a composição mais trabalhosa e artesanal elaborada para este disco conceitual²⁴. Todas as sonoridades que fazem parte da versão final da música que constam no CD foram criadas através de inúmeras manipulações e testadas sob diversas formas de utilização em combinação com uma série de outras sonoridades até que eu encontrasse as sonoridades, específicas para cada momento da música.

O procedimento composicional que realizei para a faixa cinco foi bastante semelhante ao realizado para a faixa 4, compondo três blocos sonoros principais e fazendo uso da técnica de colagem. Porém, para a composição de “Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora”, ocorrem em muitos momentos sobreposições nas quais os materiais pertencentes aos três grupos competem, alternando rapidamente e fazendo com que cada um apareça várias vezes como primeiro plano.

2.5.1 Bloco 1

O bloco 1 é composto por duas sonoridades contrastantes, que se sobrepõe durante o desenvolvimento musical. Para compor “Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora”, procurei imaginar como seria o olhar esquivo do coelho, comecei a imaginar como criar uma música que fizesse referência a este olhar. Por este motivo, pensei em sonoridades que possuísem um ataque rápido com um caimento (*decay*) também rápido. Pesquisei em inúmeros *softwares* de instrumentos virtuais, testei todos os *presets* possíveis e modifiquei os parâmetros de muitos deles, chegando a realizar alguns testes de composição, porém ainda não estava satisfeito. Foi quando ao visitar a casa de minha mãe, ouvi o som que estava procurando: o som de um “mensageiro”, que é um enfeite artesanal que fica pendurado no teto, próximo a uma janela e, quando o vento entra por esta janela balança o mensageiro fazendo com que ele emita o som que utilizei no bloco 1 desta composição.

Utilizei os microfones modelo *CO2* para captar o som do “mensageiro” durante algum tempo. Logo em seguida recortei e coleí a faixa de áudio fazendo com que as

²⁴ Para a realização total da obra, contando com materiais utilizados e não utilizados foram compostos quarenta e dois projetos de áudio no *software* Cubase, até que eu chegasse ao resultado final.

partes em que a atividade sonora é mais intensa ficassem agrupadas²⁵. Logo em seguida utilizei o *patch* de *MAX/MSP* chamado Quatro Delays, do qual já expliquei o funcionamento na seção sobre a música “Visão Poética Delirante de um Jejuador”. Com a utilização deste *patch*, consegui criar uma textura na qual as sonoridades do “mensageiro” ocorrem repetitivamente formando um emaranhado de sonoridades que se desenvolvem sob diferentes andamentos. Relacionei esta textura, com o que imaginei ser o olhar esquivo, evasivo, que circula dentro de órbitas pequenas e é difícil de captar, do coelho.

A outra sonoridade criada para esta seção foi a partir da gravação de alguns acordes de quatro sons sendo executados na guitarra. Após gravar os acordes, utilizei o *reverse* fazendo com que o som fosse tocado de traz para frente, logo em seguida cortei utilizando um *fade out* o ataque da guitarra, evitando assim, o som “estilhaçado” causado pelo ataque rápido da guitarra ao final de sua execução em *reverse*. A sonoridade resultante é a de uma espécie de síntese aditiva com o timbre da guitarra. Esta sonoridade serviu para dar movimento ao Bloco 1, que sem a inserção destas sínteses de guitarra se tornaria muito monótona somente com as sonoridades obtidas com a manipulação dos sons do mensageiro. Cabe ressaltar ainda que a partir do ponto 0:00:41.408, o mensageiro é executado em *reverse*, proporcionando uma maior variedade à sonoridade.

Com a mixagem das sonoridades descritas acima, compus a seção que denominei Bloco 1.1, cuja forma de utilização é apresentada na mixagem exposta na figura 20 que veremos na subseção 2.5.4 Mixagem dos Blocos.

Para compor o Bloco 1.2, utilizei as sonoridades compostas para o Bloco 1.1, como fonte para manipulação no *patch* de *MAX/MSP* Pitch Looper, sob quatro diferentes curvas de manipulação:

²⁵ Tendo em vista que este instrumento necessita da ação do vento para emitir as notas, portanto, dependendo da intensidade do vento a atividade sonora pode ser mais ou menos intensa.

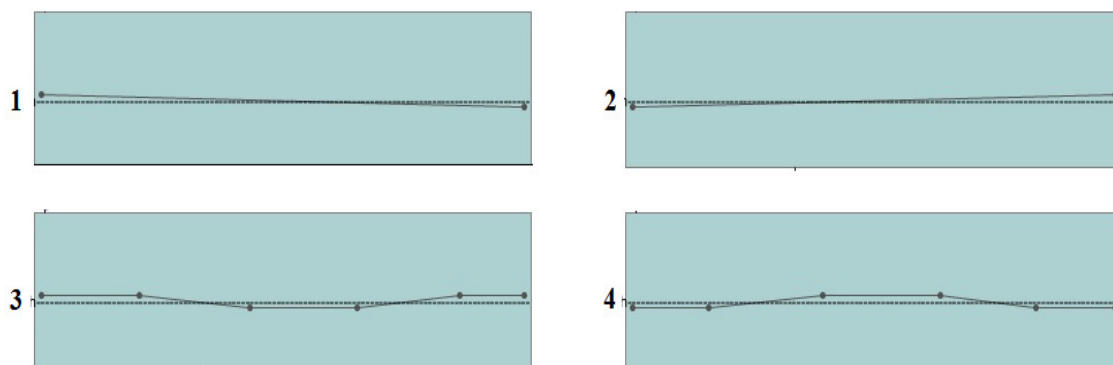


Figura 19: Curvas de manipulação no Pitch Looper.

Na figura 19, são expostas as quatro curvas de manipulação criadas por mim no Pitch Looper. Como pode-se observar, nenhuma das quatro curvas de manipulação se distancia muito da linha central (*pitch original*) fazendo com que os sons contidos na faixa de áudio Bloco 1.1 não sejam totalmente desfigurados, causando somente pequenas variações nas alturas, mantendo assim a fonte sonora reconhecível.

O próximo passo para a composição do Bloco 1.2, foi ouvir as quatro faixas de áudio resultantes das manipulações realizadas no Pitch Looper, selecionando os trechos que continham as sonoridades que considerei mais interessantes. Logo em seguida, mixei tais sonoridades distribuindo-as em quatro pontos diferentes no *pan*.

O Bloco 1.3 foi composto utilizando exatamente os mesmos procedimentos descritos em relação ao Bloco 1.2. Porém foram utilizadas como fonte sonora para manipulação somente gravações do “mensageiro” sem sonoridades da síntese aditiva das guitarras.

2.5.2 Bloco 2

O material para a composição do Bloco 2 foi utilizado de duas formas diferentes, formando os sub-blocos 2.1 e 2.2. Para a composição do Bloco 2.1 foram utilizadas as sonoridades das sínteses aditivas de guitarra descritas na seção anterior. No entanto, para este bloco sonoro recortei um a um os acordes e os mixei colocando-os em quatro pontos diferentes no *pan*. O Bloco 2.2 foi composto utilizando o mesmo procedimento descrito acima sobre a composição do Bloco 2.1. Porém, enquanto para o Bloco 2.1 foram escolhidos acordes que possuem durações mais longas fazendo com que a passagem musical seja mais lenta e consequentemente menos tensa, no Bloco 2.2 foram

escolhidos acordes que possuem durações mais curtas fazendo com que a passagem musical ocorra em um andamento mais rápido e contribua para o aumento da tensão musical.

2.5.3 Bloco 3

A sonoridade característica que denominei Bloco 3 foi utilizada para compor três diferentes sub-blocos denominados 3.1, 3.2 e 3.3. Como fonte sonora para a composição do Bloco 3.1, utilizei o mesmo timbre de guitarra descrito na seção 2.4.1 Bloco 1 do presente trabalho, utilizando o timbre do Guitar Rig 4 o *preset* 002 4th Chill. Porém, desta vez, não executei a guitarra de forma improvisada como fiz para a composição da faixa 4. Gravei somente uma nota da guitarra e utilizei esta nota diversas vezes copiando e colando em quatro diferentes *tracks* posicionados em quatro diferentes posições no *pan*.

O Bloco 3.1 foi montado de maneira a se tornar uma execução mais lenta que o 3.2 e o 3.3, pois está posicionado em uma ponto menos tenso da música do que os demais, conforme veremos na figura 20 que contém a mixagem toda da faixa 5.

O Bloco 3.2 foi composto da mesma forma descrita para o bloco 3.1, porém, desenvolve-se em um andamento mais rápido que seu antecessor. Este bloco foi executado com um grande *fade in*, que faz com que ele vá crescendo pouco a pouco até encontrar seu ponto culminante e ser finalizado.

O Bloco 3.3 também se desenvolve em um andamento mais rápido do que o 3.1, pois se encontra em uma posição tensa da música. Sua execução ocorre em um *fade out* do início ao fim fazendo com que este bloco contribua com a diminuição da tensão que ocorre na música à partir de seu clímax até o fim.

2.5.4 Mixagem dos Blocos

Para realizar a mixagem dos três blocos utilizei o mesmo processo de “descortinagem” utilizando *fade in* e *fade out* apresentado nas faixas dois, três e quatro do disco. A forma com que os três blocos foram mixados é apresentada na figura abaixo.

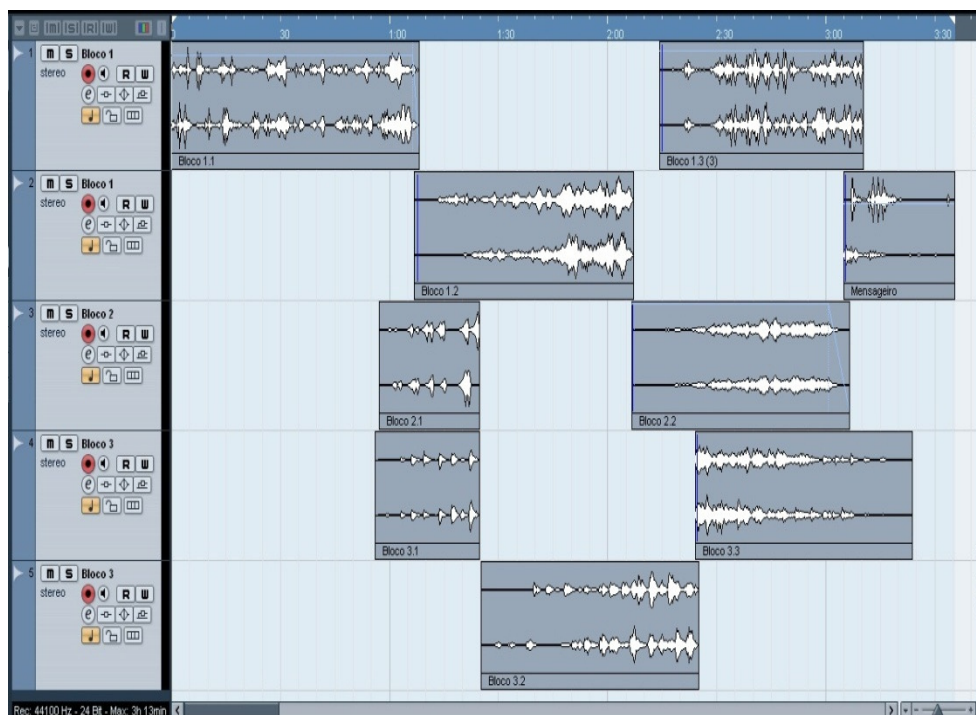


Figura 20: Mixagem completa da faixa cinco apresentada na janela do Cubase

Embora o procedimento utilizado para a composição da faixa “Coelho de Olhar Esquivo À Caçadora” seja bastante semelhante ao utilizado para compor a faixa anterior “Lagostas e Lagostins de Olhos Miúdos e Opacos”, devido à diferença na sonoridade das fontes sonoras utilizadas para as manipulações e, principalmente, a diferença de objetivos estéticos a alcançar, tendo como fonte de inspiração diferentes pontos do conto de Rubem Fonseca, ocorreu que minha percepção me guiasse por outros caminhos composicionais e por isso, tomasse decisões composicionais diferentes. Ao invés de realizar as colagens uma após outra, por precisar de uma tensão musical maior ao tratar da parte do conto em que o personagem não só escolhe, mas agora mata o animal que vai comer, decidi sobrepor os blocos sonoros, causando com isso um aumento na tensão e uma atmosfera ainda mais caótica do que as criadas em todas as seções anteriores.

Considerações Finais

Neste trabalho realizei a composição de um disco conceitual no qual justapus características estilísticas do rock progressivo e técnicas composicionais da música contemporânea de concerto.

Desenvolver este trabalho composicional proporcionou-me uma transformação que considero crucial para todo o resto de minha carreira como compositor. Comecei a desenvolver composições guiadas inteiramente pela sensibilidade na busca de objetivos estéticos e, com isso, desenvolvi significativamente a minha percepção musical, que passou a ser o critério essencial para as minhas tomadas de decisões composicionais. Tais transformações ocorridas em minha forma de compor se deram a partir de inúmeras conversas com o meu orientador, o prof. Dr. Maurício Dottori e através de uma série de leituras sobre fenomenologia estética, historiografia musical e composição musical, que serviram de base para incontáveis reflexões sobre música em geral e principalmente sobre o fazer composicional. Além disso, a realização deste trabalho proporcionou-me a investigação de uma série de questões técnicas referentes à composição musical, realização conceitual de narrativas extramusicais, utilização de procedimentos técnicos de estúdio, como gravação, mixagem, manipulações eletroacústicas e masterização de forma criativa, e tratados como etapas composicionais.

Para a realização musical da narrativa extramusical estudei uma série de questões estéticas expostas no livro *Estética e Filosofia* de Mikel Duffrene. A partir das idéias apresentadas nesta obra, decidi realizar o conceito do disco relacionando a forma com que o olhar do personagem do conto de Rubem Fonseca se transforma com a transformação musical apresentada no disco que inicia com a gravação de música instrumental e pouco a pouco se transforma em música eletroacústica, visando

relacionar o caráter musical das faixas com o caráter apresentado pelo personagem. Optei por esta forma de realização do conceito, pois, baseado nas idéias de Duffrenne, acredito que não seja possível realizar uma representação musical que faça referência direta a objetos ou acontecimentos presentes na narrativa, assim como é possível fazer referências a objetos e acontecimentos por meio da linguagem verbal.

A composição musical realizada permitiu-me investigar formas de organização das alturas às quais não estava habituado, como a polarização de notas para que estas sejam percebidas como centrais, proposta por Paul Hindemith. Com este procedimento consegui criar uma sonoridade característica para cada seção ou região harmônica, facilitando assim que eu estabelecesse contrastes harmônicos quando desejados. Combinei as técnicas de organização das alturas propostas por Paul Hindemith com a Teoria dos Conjuntos proposta por Allen Forte, à qual já estava habituado a utilizar em minhas composições e, que contribuiu para que através dos vetores intervalares dos conjuntos eu pudesse escolher quais seriam os intervalos predominantes em cada seção ou região harmônica, utilizando um maior ou menor número de dissonâncias para obter respectivamente uma maior ou menor tensão harmônica de acordo com a intenção expressiva.

Outra técnica composicional utilizada na qual tive a oportunidade de me aprofundar foi a estruturação temporal da música de Elliott Carter. Utilizando estes procedimentos de estruturação temporal consegui alcançar momentos de maior tensão sobrepondo fluxos temporais mais rápidos, causando um maior número de acontecimentos em um menor espaço de tempo. Do mesmo modo, consegui alcançar momentos com menor tensão à medida que propiciava um menor número de acontecimentos em um maior espaço de tempo. Além de conseguir realizar *crescendos* e *decrescendos* de tensão temporal, pude construir passagens de uma seção a outra sem causar rupturas no fluir musical, pelo procedimento de modulação de andamento.

A utilização de procedimentos técnicos de estúdio como gravação, mixagem, manipulações eletroacústicas e masterização, sendo pensados como etapas do processo composicional, proporcionou-me uma oportunidade de refletir sobre estes procedimentos de forma criativa. Compor música para gravação fez com que eu escrevesse passagens com alto grau de dificuldade técnica para a execução instrumental, visto que poderia gravar cada parte separadamente e seqüenciar na fase de edição. Estas edições diminuíram significativamente as limitações interpretativas e possibilitaram a

escrita de passagens ritmicamente complexas para a sobreposição de fluxos temporais. Na fase de mixagem pude escolher os timbres e efeitos, bem como regular as dinâmicas e volumes individuais de cada instrumento, seus níveis de reverberação, de forma a contribuir para a criação do resultado musical que eu esperava. Além disso, pude incluir manipulações eletroacústicas que contribuíram para a criação das atmosferas necessárias para a realização musical do conceito do disco. Na fase de masterização trabalhei com o intuito de equalizar as diferentes faixas do disco, fazendo com que cada uma delas não perdesse suas características individuais, mas soasse de forma unificada com as demais, contribuindo para a unificação da obra, fazendo dela um todo coerente.

Com a justaposição de características estilísticas do rock progressivo e técnicas composicionais advindas da música contemporânea de concerto consegui obter uma composição original, que faz referência aos modelos que me inspiraram sem pretender ser uma cópia destes. Aproveitei o que me parece belo dos modelos que escolhi para criar uma música que respondesse a minhas pretensões pessoais como compositor ao utilizar tais modelos, buscando alcançar novas respostas composicionais através da justaposição de elementos composicionais de modelos já existentes.

Referências

BOSCATO, Luis Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. São Paulo: Tese de Doutorado em História Social, apresentada à FFLCH/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva, 2006.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. Coleção Primeiros Passos nº 68, 3ª Edição. Brasília. Brasiliense, 1982.

CONSTANTE, Rogério Tavares. **Aspectos de Estruturação Temporal no Concerto para Violão e Orquestra**. Porto Alegre: Tese submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006.

DOTTORI, Maurício Soares. **De Gêneros, de Macacos, e do Ensino da Composição Musical**. in Illari, Beatriz. (org.) Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção. Curitiba: UFPR, 2006.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FENERICK, José Adriano. MARQUIONI, Carlos Eduardo. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club: Uma Colagem de Sons e Imagens**. Uberlândia. Fênix, Revista de História e Estudos Culturais. Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura - NEHAC, da Universidade Federal de Uberlândia. Vol. 5. Ano V. n. 1. 2008.

FIELD, Christopher D.S. **Fantasia**. in SADIE. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers limited, 2000.

FONSECA, Rubem. **Romance Negro e Outras Histórias**. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. London: Yale University Press, 1973.

GATTO. Vinicius Delangelo Martins. **Rock Progressivo e Punk Rock: Uma Análise Sociológica da Mudança na Vanguarda Estética do Campo do Rock**. Brasília. Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UNB). 2011.

GONZALES, Christina Hajaj. **Transtorno obsessivo-compulsivo**. São Paulo: Revista Brasileira de Psiquiatria, vol.21, Outubro de 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-44461999000600009&script=sci_arttext> Acesso: 23/03/2013.

HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition**. London: Scot & Co., Ltd, 1945.

HOFFMANN, Frank W. e BAILEY, Willian G. **Arts & Entertainment Fads**. New York: Harrington Park Press, 1990.

HUBER, David M; RUNSTEIN, Robert E. **Modern Recording Techniques**. Oxford: Focal Press, 1997.

JANOTTI JR, Jader. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais Ltda, 2003.

JULIEN, Oliver. **Sgt. Pepper and the Beatles: Its Was Forty Years Ago Today**. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.

KOSS, Michael Paul. **From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis**. Tucson: University of Arizona, A dissertation Submitted to the Faculty of the School of Music, 2011.

KRÜGER, Igor Mendes. **Análise da Estruturação Temporal da Obra “Changes” 1983 de Elliott Carter**. Florianópolis: DAPesquisa, Revista do Centro de Artes de UDESC, 2012. Disponível em <<http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/musica/>> Acesso: 12/06/2013.

MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York: Oxford University Press, 1997.

MARQUES, Ademar Martins; BERUTTI, Flávio Costa; FARIA, Ricardo de Moura. **Historia do tempo presente**. São Paulo: Contexto, 2007.

MOORE, Allan F. **The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SANTINI, Rose Marie. **Admirável chip novo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

SCHIFF, David. **The Music of Elliott Carter**. London: Eulenburg Book, 1983.

TEMPLETOM, Steve. **Elvis Presley: Silver Screen Icon Featuring a Collection of Movie Posters**. Johnson City: Overmountain Pr, 2002.

VON DER HORST, Dirk. **Precarious Pleasures: Situating Close to the Edge ‘in Conflicting Male Desires**. *Progressive Rock Reconsidered*, edited by Kevin Helm-Hudson, 167-182. New York: Routledge, 2002.

ZANATTA, Luciano de Souza. **"Música Doméstica": Em Direção à Composição de Música Gravada**. Porto Alegre: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2007.

Bibliografia

ALAGNA, Magdalena. **Elvis Presley**. New York: The Rosen Publishing Group, Inc., 2002.

ALTSCHULER, Glenn C. **All Shook Up : How Rock 'n' Roll Changed America.** New York: Oxford University Press, 2003.

ATKINS, John. **The Who on Record: a critical history, 1963-1998.** North Carolina: McFarland & Company, 2000.

BORGES, Glaucir Ferreira. **O Rock Gacho na Sintonia das FM's.** São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2010.

CAMPBELL, Michael. **Rock and Roll: An Introduction.** New York: Schirmer G Books, 1999.

CARMO, Paulo Sergio. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em Questão.** São Paulo: Senac, 2000.

CHANDARLAPATY, Ray. **The Beat Generation and Counterculture: Paul Bowles, William S. Burroughs, Jack Kerouac.** New York: Peter Lang Publishing, inc., 2009.

FERRI, René; ALICE, Maria. **40 anos de rock: Período pré-jurássico (1955-61), vol. 1.** São Paulo: 34, 1995.

KNOWLES, Christopher. **The Secret History of Rock 'n' Roll: The Mysterious Roots of Modern Music.** Berkley: Viva, 2010.

MORGAN, Bill. **The Typewriter is Holy: The Complete Uncensored History of the Beat Generation.** New York: Free Press, 2010.

RODRIGUES, Nelio. RONDEAU, José Emilio. **Sexo Drogas e Rolling Stones: História da Banda que se Recusa a Morrer.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

ROSEN, Steven. **The History of Rock.** New York: Crabtree Publishing Company, 2009.

SHINE, Sidney Kiyoshi. **Psicopatia.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

SHMOOP. **History of Rock and Roll: Shmoop US History Guide.** Shmoop University, 2010.

APÊNDICE A

Partitura de “Misantropia

Misantropia

Igor Krüger

♩ = 35

Guitar Rig - Psychekiller

Electric Guitar 1

mf Crescendo pouco a pouco

Guitar Rig - Psychekiller

Electric Guitar 2

mf Crescendo pouco a pouco

E.Gtr. 1

f

E.Gtr. 2

f *mf* Crescendo pouco a pouco

2

Misantropia

8

E.Gtr. 1

mp Crescendo pouco a pouco

E.Gtr. 2

11

E.Gtr. 1

ff

E.Gtr. 2

3 5 5 6 7

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Misantropia'. It consists of two systems of guitar staves. The first system covers measures 8 to 10. E.Gtr. 1 starts at measure 8 with a melodic line marked *mp* and 'Crescendo pouco a pouco'. E.Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment. The second system covers measures 11 to 14. E.Gtr. 1 continues the melodic line, marked *ff* starting in measure 13. E.Gtr. 2 features a more active bass line with triplets and other rhythmic patterns, indicated by the numbers 3, 5, 5, 6, and 7 above the staff. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Misantropia

 $\text{♩} = 35$

Guitar Rig - Flanger Rammfire Pro

The musical score for 'Misantropia' is written for three instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and Synth. The score is in 6/8 time, with a tempo of 35 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system starts at measure 13. E.Gtr. 1 plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. E.Gtr. 2 plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The Synth part is silent in the first two measures and enters in the third measure with a melodic line. The score includes dynamic markings: *p* (piano) for E.Gtr. 1, *f* (forte) for E.Gtr. 2, and *pp* (pianissimo) for E.Gtr. 2. The score also includes a guitar rig label 'Guitar Rig - Flanger Rammfire Pro' and a synth label 'B4 II - The Worm'.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Synth

p

f

pp

Guitar Rig - Flanger Rammfire Pro

B4 II - The Worm

4

Misantropia

19

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Synth

B4 II - The Worm

p

mp

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Misantropia'. It features three staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and Synth. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 19. E.Gtr. 1 plays a melodic line with a long slur spanning measures 19 to 24. E.Gtr. 2 plays a more rhythmic, arpeggiated line, also with a slur. The Synth part consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff has a lower melodic line with a slur. Dynamics include *p* (piano) in measure 22 and *mp* (mezzo-piano) in measure 20. The title 'B4 II - The Worm' is written above the Synth staff in measure 20.

Misantropia

24

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Synth

f

The musical score for 'Misantropia' consists of three staves. The first staff, labeled 'E.Gtr. 1', features a melodic line with a long slur spanning measures 24 to 28. The second staff, labeled 'E.Gtr. 2', provides a rhythmic accompaniment with a series of eighth-note chords and a final triplet. The third staff, labeled 'Synth', is divided into two systems. The top system has a melodic line with a long slur and a forte (*f*) dynamic marking. The bottom system provides a bass line with a long slur. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

6

Misantropia

Guitar Rig - Psychekiller

$\text{♩} = 35$

Crescendo pouco a pouco

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Synth

p *f* *pp*

pp

f

The musical score is written for three instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and Synth. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 29. E.Gtr. 1 plays a melodic line with a long slur over measures 29-32, followed by a more active line in measure 33. E.Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment in measures 29-32, then rests in measure 33. The Synth part consists of two staves. The upper staff has a long slur over measures 29-32, with dynamics *p* at measure 29, *f* at measure 31, and *pp* at measure 33. The lower staff has a long slur over measures 29-32, with a dynamic of *f* at measure 31, and rests in measure 33. A tempo marking of $\text{♩} = 35$ is placed above the E.Gtr. 1 staff in measure 33. A crescendo instruction 'Crescendo pouco a pouco' is written below the E.Gtr. 1 staff in measure 33. A dynamic of *pp* is written below the E.Gtr. 2 staff in measure 33.

Misantropia

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Guitar Rig - Psychekiller

p Crescendo pouco a pouco

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

f

mp Crescendo pouco a pouco

f

mp Crescendo pouco a pouco

8

Misantropia

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

41

44

ff

p

f

pp

Anexo 1

Conto *Olhar* de Rubem Fonseca

Um olhar pode mudar a vida de um homem? Não falo do olhar do poeta, que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis.

Eu não gostava de comer, até acontecerem os episódios que relatarei daqui a pouco. Tinha dinheiro para me alimentar com as mais finas iguarias, porém os prazeres da mesa não me atraíam. Por várias razões, nunca entrara num restaurante. Era vegetariano e gostava de dizer que necessitava apenas dos alimentos do espírito - música, livros, teatro. O que era uma estupidez, como o dr. Goldblum me provaria depois.

Minha profissão é escrever, todos sabem. Não preciso dizer o tipo de literatura que faço. Sou um escritor que os professores de letras, numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico. E isso nunca me incomodou. Uma obra é considerada clássica por ter, através dos tempos, mantido a atenção ininterrupta dos leitores. Que mais pode um autor querer? Que me chamem, pois, de clássico, ou mesmo de acadêmico. Mesmo antes de começar a escrever eu já preferia as obras de arte que o tempo consagrou, criações que pela pureza e perfeição da forma e do estilo se tornaram imortais. Felizmente, o acesso aos clássicos da literatura e da música não apresenta as dificuldades que existem, por exemplo, em relação ao teatro. As lojas de música e as livrarias, por mais reles que sejam, sempre oferecem, junto com o lixo abominável que costumam mercadejar, as obras de um ou outro grande mestre. Não há muito tempo descobri, numa livraria onde pululavam Sheldons e Robins, uma bela edição de Orlando furioso, de Ariosto, em italiano, uma pérola no meio do chiqueiro. Já quanto ao teatro a situação é desalentadora. Raramente se pode assistir à encenação de um Sófocles, um Shakespeare, um Racine, um Ibsen, um Strindberg. O que se oferece comumente ao espectador são os dejetos do provinciano teatro americano ou as mediocridades decadentes do teatro europeu -para não falar do teatro brasileiro, aprisionado ao subúrbio sórdido de Nelson Rodrigues. O cinema é uma arte menor - se é que se pode chamar de arte uma manifestação cultural incapaz de produzir uma obra verdadeiramente clássica. Quanto à ópera, eu a julgo um divertimento de burgueses ascendentes que supõem ser refinada essa mistura primária de drama e canto que, na verdade, ainda em passado recente, satisfazia apenas aos anseios culturais da rafaméia.

Era assim que eu pensava, nos tempos em que passava os dias em casa escrevendo e, quando não estava escrevendo, ouvindo Mozart e relendo Petrarca, ou Bach e Dante, ou Brahms e santo Tomás de Aquino, ou Chopin e Camões - a vida era curta para ler e ouvir tudo o que se encontrava à disposição do espírito e da mente de um homem como eu. Havia uma interessante sinergia entre música e literatura, que me propiciava uma fruição sublime.

Devo confessar que era também, antes dos episódios que relatarei, quase um misantropo. Gostava de ficar só e até mesmo a presença da empregada, Talita, me incomodava. Por isso ela recebera instruções de trabalhar no máximo duas horas por

dia, e depois se retirar. Eu a mandava embora, transcorrido esse prazo, mesmo que o suflê de espinafre, que ela fazia diariamente, não tivesse ficado pronto, para, desta forma, poder escrever, e ler, e ouvir minha música, sem ninguém me incomodar.

Um parêntese: quando vou escrever, primeiro preparo a mesa. É uma coisa muito simples - um maço de folhas de papel artesanal de linho puro especial fabricado "en los talleres de Segundo Santos em Cuenca", que recebo regularmente da Espanha (só sei escrever nele, "los papeles contienen mezclas de lanas teñidas a mano, esparto, hierbas, helechos y otros elementos naturales") e uma caneta antiga, daquelas que têm um depósito transparente de tinta. Mais nada. Acho graça quando ouço falar em idiotas que escrevem em microcomputadores.

Mas voltemos à história. Uma tarde, enquanto lia Propércio ao som de Mahler, senti-me mal e desmaiei. Quando voltei a mim percebi que anoitecera. Um repulsivo suor frio cobria meu corpo, que tremia em espasmódicas convulsões cortadas por arrepios que faziam bater os meus dentes, como se fossem castanholas. Em seguida comecei a ter visões, a ouvir vozes.

Cambaleando, fui até a mesa do escritório, apanhei a caneta e escrevi um poema. Depois desmaiei novamente.

O médico, dr. Goldblum, a quem consultei no dia seguinte, disse que meu problema era inanição.

"Isso explica por que as visões passaram depois que tomei um copo de leite morno com açúcar."

"Os santos tinham visões porque jejuavam, e jejuavam porque tinham visões, um interessante círculo vicioso. Vou lhe confessar uma coisa: eu até que gostaria de ter esse tipo de visão, uma vez pelo menos. Agora vou ler o seu poema", disse Goldblum.

Eu entregara o poema ao médico, supondo tratar-se de um abjeto material semiótico que ajudaria a diagnosticar o surto de morbidez que eu havia sofrido. Agora, que sabia que tudo era apenas uma simples e passageira crise de inânia, não queria mais que o dr. Goldblum lesse o que eu havia escrito em meu delírio; palavras grosseiras que os clássicos, com algumas exceções (pensei em Gil Vicente, Rabelais), jamais usariam. Tentei tirar o papel que o esculápio tinha na mão, mas ele foi mais rápido e, protegendo-se atrás da mesa, leu o poema:

OS TRABALHADORES DA MORTE

(Para Mégnin e H. Gomes)

Joyce, James se emocionava com a marca marrom de
cocô na calcinba
(nem tão calcinba assim, naquele tempo)
da mulher amada.
Agora a mulher morreu
(a dele, a sua e a minha)

e aquela mancha marrom de bactérias
 começa a tomar conta do corpo inteiro.
 Elas atacam em turnos:
 muca, muscina e califora,
 belos nomes,
 dão início ao trabalho de destruição;
 lucilia, sarcófaga e onésia
 fabricam os odores da putrefação;
 dermestestes (afinal um nome masculino)
 cria a acidez da pré-fermentação;
 fiofila, antomia e necróbia fazem
 a transformação caseínica dos albuinínóides:
 tireófiro, lonchea, ofira, necroforus e saprinus
 são a quinta invasão, dedicada à fermentação;
 urópode, tiroglicos, glicíjagos, tracinotos e serratos
 consagram-se a dissecação;
 anglossa, tineola. tirea, atageno, antreno
 roem o ligamento e o tendão,
 afinal tenébrio e ptino
 acabam com o que restou
 de homem, gato e cão.
 Não há quem resista a esse exército
 contido num cagalhão.

"Muito interessante, trata-se de uma visão poética delirante de um jejuador", disse Goldblum, que confessou cometer, nas horas vagas, seus versejares bissextos. "Parece coisa de Augusto dos Anjos." Recitou solenemente: "Verme é o seu nome obscuro de batismo, jamais emprega o acérrimo exorcismo em sua diária ocupação funérea, e vive em contubérnio com a bactéria, livre das roupas do antropornorfismo. Lembra?".

Envergonhado, por ter cometido uma peça de literatura tão medíocre e suspeita, eu não soube o que dizer.

Goldblum quis saber como eu tomara conhecimento do nome de todas aquelas bactérias, mas eu não sabia como isto acontecera. Nós escritores temos muitas coisas dentro da cabeça, algumas esquecidas e abandonadas como trastes no porão de uma casa. Quando são recuperadas, a gente se pergunta, como é que isso veio parar aqui? Isso é meu?

Goldblum sugeriu um final "menos grosseiro" para o poema. Assim:

afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
 de homem, cão e jumento.
 Não há quem resista a esse exército
 contido num excremento.

- Palavras chulas não se coadunam com a poesia ele disse.

"Foi um pesadelo, pesadelos são grosseiros", justifiquei-me. Médico e cliente, no consultório refrigerado, ficamos conversando calmamente sobre música, literatura,

pintura, até que a enfermeira, preocupada com o número crescente de clientes esperando atendimento, entreabriu a porta, enfiou a cabeça e disse:

"já chegou o senhor J. J. Monteiro Filho."

"Diga para esperar."

"E também a dona Evangelina Abiabade."

"Diga para esperar."

"E o engenheiro Bertoldo Pingler."

"Que esperem, que esperem", disse Goldblum, irritado.

A enfermeira desapareceu, fechando a porta.

"Você precisa comer", disse Goldblum. "A coisa mais criativa que o homem pode fazer é comer. Tenho um grande respeito pela gula. Comer é vital - uma obviedade as vezes esquecida. Arte é fome."

Arte é fome. Naquele instante não compreendi a profundidade da frase de Goldblum.

"Vamos jantar juntos hoje", ele disse. Goldblum acabara de se separar da mulher e jantava todas as noites fora de casa, variando de restaurantes. "Passo em sua casa às oito horas."

Não soube dizer não. Afinal, Goldblum fora muito gentil e atencioso comigo, seria uma indelicadeza não aceitar o convite.

já em casa, naquela noite, estava ouvindo Schumann quando Goldblum chegou. Goldblum, esqueci-me de dizer, era um homem gordo, com uma grande barriga, calvo, de olhos redondos e úmidos.

"Vou levá-lo ao restaurante que tem o melhor peixe da cidade", ele disse.

O restaurante possuía um enorme aquário cheio de trutas azuladas. Goldblum levou-me até o aquário.

"Escolha qual dessas trutas você quer comer", disse, enquanto olhávamos os peixes nadando de um lado para o outro. "Truta é uma carne leve, não lhe fará mal."

Eu não sentia vontade de comer truta, ou qualquer outra coisa.

"Que critério devo adotar, em minha escolha?", perguntei, para ser gentil.

"O critério é sempre o do sabor", respondeu Goldblum.

"Qual é a mais saborosa?"

- Uns gostam das grandes. Outros das pequenas."

Ante essa resposta, que considerei idiota e evasiva, decidi que não comeria a truta. Certamente saberiam fazer ali um suflê de espinafre.

Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado.

"Belo, o olhar desta truta." Apontei o peixe.

Um garçom aproximou-se, atendendo ao estalo de dedos de Goldblum.

"Esta e mais esta", disse Goldblum. O garçom enfiou uma rede no aquário.

"Não, não!", gritei, porém já era tarde. Os dois peixes haviam sido apanhados e o garçom se retirava com eles para a cozinha.

"Não estou com fome."

"Comer e coçar Você conhece o ditado, disse Goldblum.

As trutas foram servidas aux amandes, junto com um trocken alemão (Goldblum permitiu-me apenas um cálice). Eu não queria comer. Foi preciso que Goldblum instasse repetidamente comigo.

"Você necessita dos nutrientes deste belo salmonídeo", convenceu-me, afinal.

Coloquei, então, o primeiro pedaço na boca. Em seguida outro naco, e outro, e a truta foi inteiramente devorada.

Comer aquela truta, devo admitir, foi uma experiência mais do que agradável. Eu não esperava sentir um prazer e uma alegria tão grandes, apenas por ingerir um mísero pedaço de carne de peixe. Todavia, quando Goldblum quis marcar um outro jantar para o dia seguinte, escusei-me, com um falso pretexto.

"Eu lhe telefono um dia desses -, disse, intimamente decidido a nunca mais ligar para o médico.

Durante alguns dias comi - na verdade deixei de comer - o suflê de Talita. Pensava na truta, de uma maneira extremamente complexa: no gosto da carne; nos elegantes movimentos do peixe nadando no aquário; na estranha sensação que tivera ao abrir a truta com a faca, como um cirurgião, seguindo instruções de Goldblum; e pensava, principalmente, no olhar da truta respondendo ao meu olhar.

Enquanto isso, mergulhava em elucubrações etológicas e literárias. Lembrava-me do conto de Cortázar em que o narrador se torna um axolotl, e no conto de Guimarães Rosa, em que ele se transforma numa onça. Mas eu não queria tornar-me uma truta: eu queria COMER uma truta de olhar inteligente.

Eu não conhecia restaurantes e não me lembrava do nome daquele em que comera a truta com Goldblum. Fui a um restaurante, que anunciava ser especializado em peixes. Entrei, constrangido, sentei-me e quando o garçom se aproximou perguntei pelo aquário, pois queria escolher a minha truta. O garçom chamou o maitre, que explicou que eles não tinham aquário, mas que as trutas estavam frescas, haviam chegado da serra da Bocaina naquele dia. Desapontado, pedi truta aux amandes, como da outra vez.

Minha decepção foi imensa. O peixe não era igual ao outro que eu degustara com tanta emoção. Não tinha cabeça, nem olhos. Eu lhe dediquei a mesma atenção meticulosa, separando a carne das espinhas e da pele, mas, na hora de comer, o sabor não era parecido com o da carne que provara anteriormente. Era uma carne insípida, sem caráter ou espírito, insossa, sem frescura, enfadonha, sem elã, com um sabor de coisa diluída - um calafrio varou meu corpo -, de coisa morta.

No dia seguinte, lista telefônica à minha frente, liguei para todos os restaurantes da cidade, para saber quais deles tinham aquários onde os fregueses pudessem escolher os peixes que iriam comer. Anotei os nomes de todos e, naquele mesmo dia, fui jantar num deles.

Desta vez entrei mais confiante. Escolhi, entre as várias que nadavam nervosamente no aquário, uma truta parecida com a primeira - na cor, na elegância dos movimentos e, mais que tudo, no brilho significativo do olhar. Quando a colocaram no meu prato senti um frisson tão forte que temi que os ocupantes das mesas vizinhas o tivessem percebido. Ao comê-la, tive a alegria de poder confirmar que seu gosto era deliciosamente igual ao da primeira.

Minha vida mudou depois desse dia. Dispensei Talita de fazer o suflê. Saía todas as noites para jantar num dos restaurantes com aquários.

Alguns tinham também lagostas e lagostins, que outrossim passei a comer, com grande prazer, conquanto esses animais tivessem olhos miúdos e opacos. Mas a força vital que se desprendia da carne sólida deles compensava a falta de um olhar sensível e inteligente. Sentia-me atraído pela robusta assimetria arcaica, pela monstruosa estrutura pré-histórica desses crustáceos.

A partir de então, enquanto ouvia música, durante o dia, minha mente não mais vagava em nebulosas divagações poéticas: pensava no que iria comer à noite.

Os garçons já me conheciam. Sabiam que eu só comia trutas, lagostas e lagostins tirados vivos do aquário. Mas um dia, um garçom novo perguntou-me o que eu queria comer.

"Existe alguma outra coisa?", perguntei.

"Temos coelho à caçadora, cabrito, carneiro..."

"Onde é que eles estão?", perguntei, olhando para o aquário.

"Onde é que eles estão?", perguntou por sua vez, perplexo, o garçom.

"Sim", eu disse, "queria vê-los."

"Estão na cozinha", disse o garçon. "Um momentinho."

O garçon voltou com o maitre, que me reconheceu.

"O senhor hoje não quer comer uma truta? Uma lagosta?"

"O garçon sugeriu um coelho", eu disse. "Nunca comi coelho. É bom?"

"Nosso coelho é ótimo", disse o maitre.

"Eu queria vê-los."

"Vê-los?"

"Sim. Para escolher."

"Para escolher", repetiu o maitre.

"Sim. Como faço com as trutas e as lagostas."

"Ah, sim, sim, entendo. Mas acontece que os coelhos já estão -", ele ia dizer mortos, senti que ele ia dizer mortos, todavia percebeu que isto talvez chocasse um freguês como eu, e preferiu dizer "- temperados."

"Temperados?"

"Sim, temperados." O maitre sorriu, satisfeito, por ter conseguido inventar uma metáfora tão eficiente. "Os coelhos, ao contrário das trutas, têm que ser temperados algum tempo antes de serem degustados."

"Então me mostre os cabritos", eu disse. Talvez influenciado pelo garçon, eu decidira comer, naquele dia, um animal diferente, da terra e não da água.

"Com os cabritos é a mesma coisa. Eles já estão, han, temperados."

"Onde é que eles se encontram?"

"Onde?", o maitre sentiu que suava; discretamente, com muita rapidez, limpou a testa com um lenço que tirou do bolso, "Onde? Nas travessas".

"Posso ver?"

"Sim. Mas eles não estão inteiros. Cabritos são animais grandes, não sei se o senhor já viu um."

"Não, nunca vi. Eles têm chifres?"

"Sim, eles têm chifres. Mas são pequenos, os chifres. Pode comer sem susto, nós tiramos os chifres." Um sorriso nervoso e outra limpeza rápida da testa. "Assados, com

brócolis, são uma delícia." (Ele não me disse, mas eu soube, depois, que os cabritos são comidos esquartejados.)

"E os coelhos? Também nunca vi um coelho."

"Esses não têm chifres."

"Isso eu sei. Os animais que têm chifres são o boi, o cabrito, o rinoceronte."

"A girafa..."

"Vocês têm girafa?"

"Não, não, não temos. O que eu queria dizer é que elas têm chifres. Um chifrinho pequeno. As girafas."

"Maior ou menor do que o do cabrito?"

"Digo pequeno em comparação ao seu tamanho. As girafas são altas", disse o maitre. Parecia muito perturbado. (A definição do Bluteau é de que a girafa é um animal maior do que um elefante".)

"Pode comer o coelho sem susto", disse o maitre cortando os meus pensamentos. "Seu Abílio -, disse para o garçom que assistia ao diálogo, - traga um coelho à caçadora para o cavalheiro."

Então comi aquela comida extravagante. Era um gosto inesperado, diferente de tudo que eu havia conhecido até então.

Comi consciente, o tempo todo, da peculiaridade daquele sabor, uma doçura que não era a do mel, muito menos a do açúcar, um paladar que me dava uma inesperada sensação de gozo singular.

Ao chegar em casa coloquei Satie, esse rebelde, no aparelho de som, e fiquei imaginando como seria aquela iguaria, se eu pudesse escolhê-la imediatamente antes de ser preparada, como eu fazia com as trutas e lagostas, que prazer gustativo me seria propiciado se eu pudesse ver os olhos dos coelhos antes de morrerem. Lembrei-me das diferenças de sabor entre a truta que haviam posto no meu prato, sem que a tivesse visto antes (e ela visto a mim), e aquelas que eu escolhia, após demorada contemplação mútua. Trutas que eu selecionava após olhar e perceber tudo o que elas significavam, objetiva e subjetivamente, cor, movimento, e, mais do que tudo, o furtivo e sutil olhar de resposta - sim, a truta olhava de volta, sub-repticiamente, uma coisa tímida e ao mesmo tempo matreira, astuta, que procurava estabelecer comigo uma comunhão dissimulada, secreta, sedutora.

No dia seguinte voltei ao restaurante e disse que queria ver o coelho "temperado".

O maitre, recalcitrante, levou-me à cozinha e mostrou-me o coelho deitado numa travessa de alumínio, que tirou da geladeira. O coelho estava inteiro, sem cabeça e com um buraco onde deveriam estar as vísceras. Isso não me surpreendeu, eu sabia que os

animais eram estripados, antes de serem comidos. Trutas também tinham tripas, o mesmo ocorrendo com as lagostas.

O coelho decapitado me pareceu uma coisa feia, algo indefinido entre gato e cachorro, já que a cabeça é que distinguia esses animais um do outro, quando mortos e esfolados. A um bicho sem cabeça falta algo muito importante, os olhos.

Comi o coelho que me haviam exibido, tendo antes pedido ao cozinheiro que me explicasse como aquele prato - coelho à caçadora - devia ser preparado.

O cozinheiro ensinou-me mais coisas.

Fui a uma loja na cidade, que vendia animais de estimação. Queria ver um coelho vivo. Havia vários na loja, cinzentos ou brancos, e o olhar evasivo deles, dentro de órbitas pequenas, era difícil de captar.

Ah, que animal manhoso, pensei. Um deles era tão bonito que eu o comprei, mesmo sendo mais caro que os outros. Era um belo coelho angorá, de longos e sedosos pelos brancos.

No caminho de casa, carregando o coelho numa caixa de papelão, parei num mercado para comprar cenouras e batatas.

O coelho não se interessou pelas batatas, mas comeu, instalado no tapete persa da sala, as cenouras com grande dedicação. Enquanto ouvia Brahms, fiquei contemplando a mastigação silenciosa do coelho.

Como se alimentam de maneira delicada os animais, pensei. Evidentemente nunca vi um porco comendo, mas suponho que eles também, ao comer, ainda que possam parecer mais vorazes do que os outros animais, conforme consta na literatura, demonstrem nesse ato, como todos nós, a fragilidade e beleza essenciais à sua singular condição animal. Arte é fome.

O olhar esquivo do coelho me incomodou um pouco, faltava-lhe a candura, a franqueza do olhar da truta. Mas talvez fosse uma questão de sensibilidade e perspicácia - mas quem, qual, seria mais sensível e/ou inteligente que o outro? Eu sabia que na água habitavam alguns dos animais mais inteligentes da natureza; mas a truta não costumava ser incluída entre esses, era conhecida mais pela energia física, pelo vigor peripatético.

Eu nada sabia sobre coelhos. Eram um mistério para mim. Mas sabia, agora, matá-los e cozinhá-los, conforme o cozinheiro do restaurante me havia ensinado.

Segurei o coelho pelas orelhas, com a mão esquerda. As pernas do animal se distenderam, mas ele logo as encolheu e lançou-me um olhar. Um olhar significativo e direto, afinal!

"Obrigado, obrigado por esse olhar espontâneo e cândido", eu disse, sempre segurando o coelho pelas orelhas. Coloquei os rostos, o meu e o do animal, frente a frente, muito próximos. Li o olhar dele, um olhar de obscura curiosidade, de leve interesse, como se o

que fosse acontecer não lhe importasse. Não era, pois, um olhar inquisitivo, de sondagem. Estão a me segurar pelas orelhas, é tudo que ele devia estar pensando.

Com a aba da mão direita, os dedos estendidos e juntos, dei um golpe na nuca do coelho. O cozinheiro me assegurara que apenas um golpe seria suficiente para matar o animal.

Mas todos aqueles anos em que passei comendo irregularmente suflês de espinafre, e sentado escrevendo, e deitado ouvindo e lendo os grandes clássicos, haviam contribuído muito pouco para o desenvolvimento da minha força muscular. O coelho, ao receber o golpe, tremeu e continuou com os olhos abertos, agora exprimindo um vago medo. Não era, todavia, um sentimento irracional, o coelho sabia o que estava acontecendo, que estava à mercê de um ente poderoso, que não poderia fugir e só lhe restava a resignação.

Encaramos, um ao outro - o coelho tremendo sem nenhum pudor, os estóicos olhos arregalados.

Foram precisos uns três ou quatro golpes. Finalmente o coelho cessou de se debater.

Eu estava exausto. Deve ser isso o que sente o sujeito que ganha a maratona, pensei ao notar que, junto com a fadiga, sentia uma estuante euforia.

Coloquei a Nona sinfonia de Beethoven no aparelho e fui, inteiramente nu, para a banheira, com o coelho e mais uma faca e dois caldeirões. Tinha receio, naquele primeiro dia, ainda inexperiente, de sujar a cozinha de sangue ao estripar e esfolar o coelho, de acordo com as instruções do cozinheiro.

A faca era afiada e não tive muitas dificuldades. Sentado nu na banheira, realizei a esfoladura e a evisceração do leporídeo. Findo o trabalho, coloquei as sobras - tripas asquerosas, peles, gânglios - num caldeirão. O coelho, pronto para ser temperado, em outro.

Em seguida lavei a banheira e tomei um longo banho morno.

Do banheiro, que ficara imaculadamente limpo, fui para a cozinha, onde preparei o coelho, ensopado com cenouras e batatas, agora ouvindo os Noturnos de Chopin.

Afinal o coelho estava pronto, à minha frente.

Comecei a saboreá-lo delicadamente, em pequenas porções. Ah!, que prazer excelso! Foi uma lenta refeição, que durou a Júpiter, de Mozart, inteira. Mozart não se incomodaria de eu ter usado sua música como mera tafelmusik, se soubesse do gozo que senti.

Depois fui escovar os dentes. Contemplei, através do espelho, pensativo, a banheira. Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior. Talvez uma jacuzzi, das grandes, com jatos estimulantes.

Fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado - uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de um vulcão sendo expelida, nuvem infindável.

O olhar. O olhar.